BIANCO E NERO

RASSEGNA BIMESTRALE DI STUDI CINEMATOGRAFICI E DELLO SPETTACOLO

Atti del Convegno di Studi su Carl Mayer (I parte) - Ricordo di Carl Th. Dreyer - La stagione di prosa 1967-68 - Televisione: rendiconto - Note su Jean Vigo e sul cinema cecoslovacco - Recensioni.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA

Anno XXIX - numero 7-8 - luglio - agosto 1968

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO IV

Bianco e Nero

Rassegna bimestrale di studi cinematografici e dello spettacolo

Anno XXIX
n. 7-8

luglio - agosto
1968

Direttore
Floris L. Ammannati
Condirettore responsabile
Leonardo Fioravanti

Redattore capo
Giacomo Gambetti

Direzione e Redazione
Via Antonio Musa 15, Roma, 00161, tel. 858030.
Redazione milanese: via Ruggero di Lauria, 12/b tel. 315163.

Amministrazione
Società Gestioni Editoriali a r.l., Via Antonio Musa 15, Roma, 00161, tel. 858.030. C/C post. 1/54528.

Abbonamenti
Annuo: Italia lire 5.000, estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500. Un numero costa lire 500; arretrato: il doppio. Si collabora soltanto su invito. I manoscritti e le foto, pubblicati o no, non si restituiscono. Autorizzazione n. 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia Visigalli-Pasetti arti grafiche - Roma - Distribuzione esclusiva: Centro Librario Italiano, Via Ruggero Bonghi 11/B, Roma 00184.

Il Governo del sen. Leone

Gli onorevoli Domenico Magrì, Adolfo Sarti, Leandro Rampa sono rispettivamente il nuovo Ministro e i nuovi Sottosegretari di Stato per il Turismo e lo Spettacolo nel Governo formato dal Presidente del Consiglio sen. Giovanni Leone.

Al Ministro uscente on. Achille Corona, va il saluto del Centro Sperimentale di Cinematografia, e ai responsabili della politica dello spettacolo dell'attuale Governo l'augurio e l'auspicio del Centro e di « Bianco e Nero » che i molti e gravi problemi dell'Istituto e della vita culturale italiana vengano decisamente affrontati e avviati a sana soluzione.

Dimissioni

Fernaldo Di Giammatteo si è dimesso all'inizio di luglio da sub-commissario del Centro Sperimentale di Cinematografia. Di Giammatteo ha inviato la seguente lettera al Ministro per il Turismo e lo Spettacolo on. Magrì:

« Come già scrissi all'on. Corona, intendo confermare le dimissioni che diedi il 5 maggio. A renderle effettive ho atteso che fosse terminato l'anno scolastico per non recare danno agli allievi e per non intralciare la vita, in questo momento così difficile, dell'Istituto. L'esperienza compiuta dal febbraio ad oggi mi ha convinto che, da parte degli organi amministrativi, non esiste l'intenzione che al Centro sia operata — con la chiarezza, la energia e la rapidità indispensabili — quella profonda riforma di struttura di cui da anni si sente il bisogno e per la quale era stata varata la nuova gestione commissariale. Dalle tergiversazioni per la messa a punto dello statuto agli ostacoli che sono stati posti (dai revisori dei conti e dagli organi di controllo) sulla strada del commissario Rossellini, dalla lentezza delle procedure burocratiche alla tenace incomprensione dei tentativi operati dai commissari per rompere le incrostazioni più paralizzanti della routine in vigore da lungo tempo al Centro, tutto dimostra quanto sia grande il divario tra le necessità (culturali, didattiche e organizzative dello Istituto e la effettiva volontà del ministero di farvi fronte ».

Vincenzo Gagliardi: un politico a cui piaceva il cinema

La notte del venerdì 21 giugno, poco dopo una riunione del Consiglio Direttivo della Federazione Italiana Cineforum, di cui era Presidente, l'on. Vincenzo Gagliardi è morto tragicamente in un incidente d'auto. Aveva 43 anni e lascia la moglie e i figli. Alla famiglia « Bianco e Nero » si sente particolarmente vicina in questi giorni tristi. Abbiamo chiesto a Ernesto G. Laura di ricordare la figura dello Scomparso.

Chi come me è stato vicino a Vincenzo Gagliardi per anni e con lui ha

combattuto alcune battaglie culturali, sente di riuscire a dir poco, troppo poco rispetto al molto che di questo giovane uomo politico si dovrebbe dire a suo ricordo. Il fatto che il nome dell'on. Gagliardi sia legato, ad esempio, alla proposta di riconoscimento dell'obiezione di coscienza per i giovani chiamati alla leva militare dice già quali fossero i suoi orientamenti di fondo, tesi ad un progresso civile e democratico che univa in un'unica tensione morale gli ideali della Resistenza, in cui aveva militato in prima linea, e gli ideali sociali che desiderava connotati di una chiara animazione evangelica. Fra tanti che predicano senza approfondire o vogliono farsi scudo di insegne altissime, Gagliardi era un cristiano che rovesciava i termini: non voleva che il suo impegno politico fosse in contraddizione con la forza rivoluzionaria del Cristo. In un'epoca di revisione dei valori e di sana denuncia di ogni pseudo-valore, quando per troppi la fondazione religiosa rimane un abito mentale o una tradizione familiare, egli era un esempio attivo e indiscutibile di testimonianza vissuta di una fede sofferta e autentica, e questo gli procurò sempre la stima e l'amicizia anche di persone ben al di là o contro le posizioni che gli erano proprie. Ma per quanto riguarda la nostra rivista e i suoi lettori, io ricorderò sempre Gagliardi come un politico che amava il cinema. Sembra ovvio, per un uomo moderno, eppure la vita parlamentare è piena di personalità che nel cinema hanno visto semplicemente la intricata materia su cui fondare una legge o da amministrare con un ministero, oppure vi hanno visto moralisticamente il « Male » da additare di tanto in tanto ai loro più conformisti elettori. Il deputato veneziano, al contrario, amava i film, li andava a vedere regolarmente; ne discuteva con gli amici. Alla Mostra del Cinema della sua città molti di noi lo ricordano immancabile ad ogni proiezione, spesso la mattina mescolato ai giornalisti, non di rado presente anche alle conferenze stampa, desideroso di documentarsi, di conoscere, di porsi « all'interno » del fenomeno cinematografico. Da tale esperienza di vita e da tale interesse non superficiale nacquero le sue iniziative pratiche. Assunse la presidenza della Federazione Italiana Cineforum, una delle strutture « nuove » emerse in campo culturale nel dopoguerra per opera di quei laici cattolici che precorrevano, anche pagando di persona, le successive aperture del Concilio. Dei Cineforum non fu presidente accademico o onorario, ma vi mise tutto l'impegno, favorendo, fra l'altro, il nascere di una intesa stabile con le altre organizzazioni di cultura cinematografica e promuovendo la fondazione di una rivista, « Cineforum » appunto, che si qualificò subito per una delle più anticonformiste fra le voci della cultura cattolica nel nostro Paese. Alla Camera, quando l'istituto censorio cominciò a denunciare i suoi gravi limiti, fu autore di una proposta di legge di riforma, che volle elaborata dai « suoi » circoli del cinema, dai Cineforum. Più tardi, la legge sul cinema, che, pur con i difetti che tutti conosciamo, rimane la prima che affronti il problema in termini organici e con una visione di fondo rinnovatrice e progressista, lo vide fra gli artefici e quindi relatore in Parlamento; e la sua relazione rimane un modello di obiettivo inquadramento della legge in un discorso culturale e civile. Una morte tragica a quarantatre anni sconvolge, e tanto più chi sentiva di poter contare su di lui anche per il futuro per proseguire l'opera di svecchiamento e di riforma delle

strutture del cinema italiano. Rimane però la sua vita, il suo modo di comportarsi e di agire: un'indicazione tuttora valida per chi sente il valore dei modelli. Fra tanti politicanti, è scomparso un politico, un uomo di cui ci si poteva fidare.

e.g.l.

Al momento di andare in macchina apprendiamo due tristissime notizie: la tragica, improvvisa scomparsa di Antonio Pietrangeli e la morte, dopo breve malattia, di Galvano Della Volpe. Di loro diremo diffusamente nei prossimi numeri. « Bianco e Nero » porge alle famiglie di Antonio Pietrangeli (che fu suo redattore) e di Galvano Della Volpe le più profonde condoglianze.

Notiziario

L'Italnoleggio: « *La società non riceve erogazioni* »

L'« Italnoleggio cinematografico », con un comunicato diramato dall'ufficio stampa della società « in relazione a numerose notizie » apparse sui giornali italiani in seguito alle dimissioni del presidente Mario Gallo, ha ritenuto « doveroso rettificare alcune inesattezze affiorate nel corso dei commenti e delle cronache di questi ultimi giorni ».

« E' inesatto — si legge nel comunicato — affermare che l' "Italnoleggio" goda di una erogazione di due miliardi annui, che nessun giovane regista abbia lavorato con l' "Italnoleggio" e che questa società abbia fatto sei o sette film che non doveva fare e che non incassano una lira. Si rileva infatti che l' "Italonleggio" è una società per azioni e non ha mai ricevuto erogazioni di nessun genere. I giovani registi che hanno lavorato e lavorano per l' "Italnoleggio" sono stati Fondato e Agosti (due esordienti) e sono Bertolucci, Brusati, Olmi, Cobelli (quest'ultimo esordiente): è impossibile dire quali siano e non siano i film che la società deve fare. Che poi i film incassino o non incassino è problema relativo ai film stessi, e, come accade in tutte le compagnie cinematografiche, alcuni incassano molto, altri meno, altri poco ». Infine — conclude il comunicato — c'è da rilevare che il nuovo listino dell'« Italnoleggio » contiene opere di grande suggestione. Cinque film ungheresi, due film brasiliani, due italo-francesi, un film russo, sette film italiani, tutti firmati da registi interessanti, dagli ungheresi Szabo e Jancso e Kovacs, dai russi Bondarciuk e Kalatozov, dai brasiliani Rui Guerra e Rocha, dai francesi Godard e Jean Daniel Simon e dagli italiani Bertolucci, Brusati, Olmi, Cobelli, Sollima, Salce, Pasolini, Bellocchio, Lizzani e Visconti.

Verso il tramonto del codice di autocensura americano.

Col rivelare la formazione di una compagnia sussidiaria per la distribuzione di film senza la necessaria approvazione del Motion Picture Production Code, la Paramount ha dato il colpo mortale al già vacillante codice cinematografico. Primo film ad essere distribuito dalla nuova ditta (la Film Distributing Corp.) sarà *L'Etrangère* con Marie France Boyer; se-

condò film *Barbarella* di Roger Vadim con Jane Fonda.

Già fin da quando l'attuale codice fu promulgato, circa due anni orsono, quattro delle otto compagnie che avevano aderito all'autocensura dell'industria cinematografica, possedevano case sussidiarie per la distribuzione di film fuori codice. Jack Valenti, presidente della MPAA, aveva sperato che data l'ampiezza di vedute e le minori restrizioni del nuovo codice, le ditte avrebbero finito col sottoporre alla ispezione della censura anche i film incanalati nelle compagnie sussidiarie. Valenti s'illuse anche che i produttori indipendenti fossero stati indotti a sottomettere la loro merce al codice. Ma le sue speranze furono stroncate sul nascere. Prima la MGM con la sua « Premiere Films », poi la Warner-7 Arts con la Claridge Films », indi la Universal, con la « Regional Films » incominciarono a distribuire le opere più scabrose, senza neanche informare la censura dei loro progetti. Divenne manifesto e chiaro che le grandi ditte di Hollywood non avevano alcuna intenzione di abbandonare o mutilare potenziali attrazioni per ottenere l'approvazione di un codice a cui nessuno appariva disposto a sottostare.

Infatti, fra le ragioni di questa nuova attitudine delle ditte, primeggiano: 1) un maggiore consenso di pubblico e di critica a temi sensitivi e di audace contenuto; 2) conseguentemente, più ampia ed incondizionata accettazione di produzioni del genere da parte degli esercenti, antecedentemente restii e molto più cauti; 3) impegnativa partecipazione delle grandi ditte hollywoodiane nella distribuzione di film europei. Dato poi il rilassamento nella censura e un approccio del tutto diverso da parte dei gruppi religiosi, i distributori hanno ormai ben scarsa ragione di preoccuparsi del codice.

Neanche la pressione nel far dichiarare certi film adatti soltanto a pubblici maturi ha avuto successo, ed è svanita, almeno per ora, anche la minaccia di provocare una classifica governativa sui film. Ma ciò non vuol dire che ogni censura sia sotterrata. Preoccupati genitori di ragazzi impressionabili fanno sentire ancora la loro voce, e l'industria sta tuttavia studiando la forma di evitare future divampate di puritanismo contro la produzione, stabilendo almeno un bando per i ragazzi, imposto e controllato dalla stessa industria, alla visione di film troppo lascivi e violenti.

(da *Film-TV Spettacolo*)

La grave situazione di Hollywood

La mancanza d'impiego nell'industria filmistica e televisiva, dovuta alla produzione *runaway,* ha raggiunto un alto livello e, secondo il sindaco di Los Angeles, Sam Yorty, interessato in una campagna diretta a ricondurre la produzione a Hollywood, le prospettive per l'anno prossimo, stando a previsioni non arbitrarie, saranno ancora più desolanti. Almeno 10.000 membri delle diverse leghe ed unioni del cinema sono a spasso da varie settimane a causa di mancanza di produzione in Hollywood. Soltanto sette film sono in lavorazione — e di quattro di essi si stanno girando esterni altrove. Anche a causa del fisco (per cui è tassato tutto ciò che è in lavorazione o già finito ma non ancora smaltito, fra febbraio ed aprile) la produzione filmistica e quella televisiva hanno subito un forte rallentamento. La paralisi sta costan-

do allo stato della California circa 650.000 dollari alla settimana per i sussidi ai disoccupati dell'industria filmistica. Ha detto Yorty che è indispensabile prendere immediati provvedimenti realistici per fermare o almeno rallentare la fuga della produzione verso altri lidi — o si dovrà accettare la concreta realtà che la mecca del cinema non è più e si è trasformata in una sussidiaria della fiorente industria europea.

(da *Film-TV Spettacolo*)

41 milioni di americani non vanno al cinema

Il sommario di 72 pagine dell'indagine Yankelovich, basato su un rapporto indicante il numero e la qualità dei frequentatori dei cinema in tutti gli Stati Uniti, dal quale Jack Valenti trasse la conclusione che il 48 per cento degli spettatori sono ragazzi fra i 16 e i 24 anni e che il loro numero aumenterà col passar degli anni, indica anche un lato negativo sul quale Valenti ha preferito sorvolare, e cioè che dei 138 milioni di americani al di ospra dei 16 anni, soltanto 25 milioni, e cioè il 18 per cento frequentano il cinema, una volta o più al mese. Ma 41 milioni di persone, e cioè il 30 per cento, non si recano mai al cinema, e se a questi si aggiungono coloro che raramente vanno a vedere un film, la percentuale arriva al 48 per cento. Settantadue milioni di adulti si recano al cinema da tre a quattro volte l'anno al massimo. E' provato ad esempio che, sorpassati i venti anni, i giovani incominciano a diminuire la loro frequenza al cinema. Delle persone al di sopra dei 50 anni, il 53 per cento non mette piede in un teatro.

Il rapporto Yankelovich rivela inoltre che, la speranza che i giovani d'oggi continuino l'abitudine di andare al cinema col passar degli anni, è pura fantasia, dato che il matrimonio, e più ancora la nascita del primo figlio, già produce una forte diminuzione nella frequentazione del cinema. Infatti, il 63 per cento dei giovani che si recano al cinematografo, non sono sposati, mentre soltanto il 22 per cento lo sono, ed è provato che all'età di 29 anni, anche i non sposati incominciano a perdere l'abitudine del cinema.

La televisione indubbiamente è la prima e diretta responsabile della diminuzione degli incassi ai botteghini. La qualità della produzione di oggi, se ha successo presso i giovani, non attira certo le famiglie. Ma queste non si sono mai recate in massa al cinematografo, tranne per qualche film di eccezione come « Sound of music ». Le prospettive quindi, secondo il rilievo Yankelovich, non sono così rosee come Valenti aveva fatto apparire in una prima valutazione, ma non sono neanche allarmanti. Mantenendosi sul ritmo attuale e muovendosi con la stessa intensità, conclude il rilievo, l'industria filmistica continuerà a guadagnare ad usura.

(da *Film-TV Spettacolo*)

In Spagna si chiede l'abolizione della censura preventiva.

In una lettera alla direzione generale della cultura e degli spettacoli, i presidenti delle associazioni spagnole dei registi, dei produttori e degli attori, rispettivamente Juan Antonio Bardem, Jorge Tussel e Tomas Blanco, e un rappresentante dei soggettisti, José Posquera, hanno chiesto l'abolizione della censura preventiva sui soggetti cinematografici. Questa cen-

sura è stata instaurata alla fine della guerra civile. Negli ultimi anni è diventata molto più tollerante, ma impone comunque delle restrizioni che non garbano agli ambienti del cinema spagnolo.

Una vigorosa campagna contro la censura preventiva è stata condotta dalla rivista specializzata « Cine Siete Dias », la quale ha proposto una legge per gli spettacoli analoga alla recente legge sulla stampa. In tal modo, gli autori del film sarebbero liberi di agire sotto la propria responsabilità e senza intralci, ferma restando la facoltà delle autorità di sequestrare qualsiasi film per motivi morali o « per la difesa dei principi fondamentali della nazione ». Secondo gli osservatori, questa proposta ha buone possibilità di essere accolta.

FICC contro FIAPF su diffusione film del nostro tempo e del passato.

La federazione internazionale delle associazioni dei produttori di film ha recentemente approvato un documento in cui, pur riconoscendo il ruolo importante che le cineteche svolgono al fine di conservare le più significative opere cinematografiche del nostro tempo e del passato, si chiede che sia posto fine al presunto abusto che le cineteche stesse farebbero, favorendo la diffusione dei materiali raccolti a prezzo di un tenace e meritorio lavoro svolto dai conservatori degli archivi cinematografici.

« Più o meno nello stesso periodo — è affermato in un comunicato della FICC — si apprendeva che alcuni negativi originali di film, come *Roma, città aperta* e *L'avventura,* non sono più reperibili in Italia, per cui oggi si dispone soltanto di copie spesso incomplete e mal ridotte e tali comunque da non consentire una perfetta riproduzione.

Di fronte ai fatti citati, la FICC (Federazione Italiana dei Circoli del Cinema) ritiene doveroso richiamare l'attenzione delle autorità competenti, delle associazioni cinematografiche di cultura, del sindacato giornalisti cinematografici, dell'organizzazione degli autori e dell'opinione pubblica affinché al più presto siano prese adeguate misure e sia promossa una campagna di stampa per impedire che si disperda un prezioso patrimonio appartenente alla cultura del nostro Paese.

Al riguardo, la FICC tiene a ricordare che né la logica mercantile dell'industria cinematografica, né il rispetto dei diritti di proprietà che le case produttrici vantano sui film possono privare la collettività di beni culturali che la concernono cui essa, in diverse forme, ha concorso.

Pertanto in opposizione al punto di vista espresso dalla FIAPF, la FICC non solo ribadisce la necessità che lo stato aumenti le provvidenze a favore delle cineteche e di un'attività tesa a salvaguardare il patrimonio artistico, ma rivendica energicamente che i film depositati nelle cineteche siano messi a disposizione di tutte le organizzazioni operanti allo scopo di promuovere ed elevare la coscienza critica ed estetica del pubblico.

In altre parole, la F.I.C.C. intende riaffermare la priorità delle esigenze culturali collettive sulle limitazioni richieste ed esige, infine, che lo stato appronti gli strumenti legislativi atti a garantire efficacemente sia la conservazione del patrimonio artistico cinematografico, sia la sua circolazione attraverso i canali dell'organizzazione della cultura, della scuola e dell'università.

La « rivoluzione culturale » del mondo del cinema parigino.

La « rivoluzione culturale » continua a svilupparsi nel mondo del cinema parigino. La seconda assemblea generale degli « stati generali del cinema » ha concluso i suoi lavori, dopo dodici ore di discussioni, adottando i sei seguenti principii: 1) Eliminazione dei monopoli, creazione di un ente nazionale ed unico di distribuzione dei film, creazione di un ente nazionale dei mezzi tecnici (studi, laboratori, pellicole); 2) Autogestione (tutti i responsabili dovranno essere eleggibili, controllabili e revocabili dalle istanze che li avranno eletti); 3) Creazione di gruppi di produzione basati sul criterio dell'autogestione senza tenere conto della legge capitalistica del profitto; 4) Abolizione della censura; 5) Integrazione dell'insegnamento audiovisivo nell'insegnamento generale rinnovato; 6) Unione totale della televisione e del cinema.

La seduta, alla quale hanno partecipato milletrecentoquaranta cineasti, attori e tecnici, era cominciata con la adozione alla unanimità di una mozione di solidarietà all'indirizzo degli scioperanti dell'Ente Radiotelevisivo Francese (O.R.T.F.). Essa si è conclusa con la lettura di un appello degli stessi scioperanti i quali invitano i cineasti a partecipare alla « marcia silenziosa » organizzata attorno alla « Maison de l'O.R.T.F. ».

In attesa della prossima riunione degli « stati generali del teatro », va segnalata intanto, venti giorni dopo quella dell'« Odeon-theatre de France », l'occupazione del teatro « Pacra », sito nel Marais, ad opera di un « comitato d'azione rivoluzionaria degli artisti e lavoratori dello spettacolo ».

Al « Pacra » lo spettacolo sarà ormai permanente e interamente gratuito, ma gli occupanti non vogliono « né disordine, né chiacchiere ». « Non vi sarà ressa — ha detto uno di loro. — « Pacra » è un simbolo. Tradizionalmente popolare, esso resterà popolare ».

I progetti del « comitato d'occupazione » sono semplici: gli artisti presenteranno gratuitamente, e in base a turni da fissare, i loro numeri. Nel corso degli intervalli, il pubblico discuterà delle idee lanciate, sulla « Rive Gauche », alla Sorbona e all'Odeon.

Produttori cinema su atteggiamento Società Attori Italiani

L'ANICA ha preso posizione in merito all'atteggiamento assunto dalla S.A.I. (Società Attori Italiani) sul problema degli attori. In una nota dell'associazione è detto infatti che « le trattative sui rapporti di lavoro degli attori procedevano regolarmente fra l'ANICA da una parte e la SAI, FULS, FILS e UIL dall'altra quando la Società Attori Italiani, la quale non aveva mai sollevato presso l'ANICA il problema dei rapporti di lavoro dei doppiatoti, ha improvvisamente inviato alle società di produzione e di distribuzione una pubblicazione, contenente una nuova regolamentazione per le prestazioni degli attori per il doppiaggio, redatta dalla SAI stessa ».

« Si tratta — prosegue la nota dell'ANICA — di una decisione unilaterale contraria ai princìpi dei rapporti sindacali e che costituisce un grave attentato alla libertà delle trattative sindacali. A questo punto l'ANICA si è vista costretta ad annullare la riunione

già fissata per il proseguimento delle trattative sul rapporto di lavoro degli attori. Le trattative potranno essere riprese con quelle organizzazioni che hanno sempre osservato la prassi sindacale. Le nuove condizioni che la SAI pretenderebbe imporre per i doppiatori presuppongono un aumento superiore al 100 per cento a quelle in atto, e innovazioni normative che non hanno costrutto. Tra queste anche il dispregio degli obblighi fiscali e sociali che la legge pone a carico del prestatore d'opera. Le ditte associate sono state invitate a non tener conto di norme stabilite unilateralmente ».

« Migliorare le condizioni di lavoro — conclude la nota dell'ANICA — sia dal punto di vista normativo che da quello economico è un diritto di tutti e l'associazione è pronta a trattare opponendosi però a qualsiasi tentativo di sopraffazione come quello effettuato dalla SAI, in dispregio della prassi sindacale che costituisce uno dei cardini della nostra società democratica ».

La SAI, in un recente comunicato, dopo aver sottolineato che l'ANICA aveva « nuovamente respinto le rivendicazioni della categoria rifiutando di accogliere la nuova regolamentazione del doppiaggio », ha chiamato tutta la categoria degli attori « a svolgere una lotta unitaria, al fine di rendere operanti le regole del doppiaggio, l'inscindibilità voce-volto nei telefilm italiani e di coproduzione e la stipulazione del contratto cinematografico ». « Di conseguenza — continuava il comunicato — come prima ed immediata operazione concreta, tutti gli attori si rifiuteranno di prestare la loro opera per qualsiasi doppiaggio che non rispetti la nuova regolamentazione e impediranno con qualsiasi mezzo ogni tentativo diretto a favorire i propri avversari e a danneggiare tutta la categoria ».

Annullati timori per creazione istituto americano del cinema

I principali dirigenti sindacali di Hollywood hanno rassicurato gli iscritti alle loro organizzazioni sugli effetti che avrà l'istituto americano del cinema, un ente pubblico di recente creazione che, oltre a compiti di raccolta e di studio, ha la funzione di incoraggiare le attività dei giovani nel cinema e nella Tv.

Il timore degli iscritti ai sindacati è ora che un'immissione indiscriminata di giovani possa mettere a repentaglio la posizione dei lavoratori già esperti. Ma i dirigenti hanno spiegato che il maggiore intervento dei giovani si accompagnerà a un'espansione delle attività che, lungi dall'indebolire le posizioni dei lavoratori già esperti, offrirà loro nuove possibilità di lavoro. Per questo i sindacati debbono cooperare amichevolmente con l'American Film Institute.

L'attore Sidney Poitier, che come altri attori (ad esempio Gregory Peck, Charlton Heston) ricopre importanti funzioni sindacali, si è detto fiducioso che grazie all'opera dell'Istituto i negri e le altre minoranze potranno essere più adeguatamente rappresentate nel mondo del cinema. Insomma, il pericolo di altre difficoltà nel mondo sindacale di Hollywood, già piuttosto agitate per varie questioni (dal pericolo di disoccupazione alle vertenze fra registi, scrittori e produttori sulla proprietà intellettuale del film) è stato superato.

Il regista Georges Stevens jr., direttore dell'Istituto, ha annunciato che fra poco il suo ente organizzerà a Santa Barbara un seminario per quaranta insegnanti di cinema. Negli Stati Uniti, vi sono circa 5000 insegnanti che si occupano di materie connesse al cinema. L'istituto inoltre vuole formare un centro di studi avanzati sul cinema,

aperto eventualmente anche a coloro che operano nell'industria, e vogliono migliorare le proprie cognizioni tecniche ed estetiche.

In USA film selezionati a seconda dell'età degli spettatori?

Importanti progressi sono stati compiuti verso la messa a punto di criteri generali che saranno volontariamente attuati dall'industria cinematografica, per classificare i film prodotti a seconda del loro contenuto, in modo da destinarli a diverse categorie di pubblico. Lo ha dichiarato Jack Valenti, presidente dell'associazione dei produttori americani, costantemente impegnato nell'ammodernamento del codice di produzione. Tali criteri serviranno sostanzialmente a selezionare i film secondo l'età degli spettatori.

Von Karajan regista cinematografico

La soprano Raina Kabaivanska sta girando a Milano, per conto di una casa di produzione tedesca, un film tratto dall'opera *Pagliacci* di Leoncavallo con la regia di Herbert von Karajan che per la prima volta si cimenta dietro la macchina da presa. Come è noto l'opera avrebbe dovuto concludere l'attuale stagione lirica della Scala e costituire la « rentrée » della Kabaivanska nel teatro milanese dopo quattro anni di assenza. L'indisposizione vocale di uno degli interpreti, il tenore canadese Jon Vickers, ha però costretto al rinvio dell'opera alla prossima stagione e pertanto il ritorno della Kabaivanska alla Scala avverrà nel 1969.

Il completamento del film, che si avvale dell'allestimento scenico e dei costumi dell'edizione scaligera dell'opera, è reso possibile dal fatto che tutti gli artisti impegnati avevano già in precedenza incisa l'intera colonna sonora con la direzione dello stesso maestro von Karajan.

Lucia Bosè attende i risultati

Si parlava, nei giorni scorsi, di un nuovo film che Lucia Bosè avrebbe dovuto interpretare dopo *Nocturno 29* che ha segnato il suo ritorno al cinema dopo anni di assenza. Lucia Bosè ha però precisato che non c'è nulla ancora di definitivo. « Voglio aspettare i risultati di *Nocturno 29* — ha detto — se l'esito di questo film sarà quel che spero, allora tornerò nuovamente davanti la macchina da presa. Altrimenti ci penserò... ».

La lavorazione di *Nocturno 29,* realizzato dal regista spagnolo Pedro Portabella, è ormai terminata ed il film si trova ora al montaggio. Come è noto Lucia Bosè prese la determinazione di riprendere la carriera cinematografica dopo la sua separazione dal torero Luis Miguel Dominguin.

Figueroa curerà la fotografia del film sulle Olimpiadi del Messico

Come a Roma e a Tokyo, anche a Città del Messico, come è noto, sarà girato un documentario sulle Olimpiadi che si svolgeranno in ottobre. Il film (per il quale sono stati stanziati quattro milioni di dollari) sarà realizzato con la collaborazione di quasi tutti i più noti registi messicani e con la supervisione di Alberto Isaac. Direttore della fotografia sarà Gabriel Figueroa. Il film, a colori e su grande schermo, sarà pronto in tre versioni

(spagnola, inglese, francese) un paio di mesi dopo la fine delle Olimpiadi.

Un film sulla storia del teatro nel mondo

La storia del teatro nel mondo dai riti dionisiaci agli spettacoli psichedelici di Londra sarà narrata in un film che segnerà il debutto nella regia cinematografica di un giovane regista noto specialmente nel teatro lirico, Lamberto Pugelli.

Pugelli, che recentemente ha messo in scena il *Don Giovanni* che il teatro La Fenice di Venezia ha portato al festival di Madrid, sta attualmente terminando la preparazione della sua « opera prima » cinematografica. La storia del teatro nei secoli sarà narrata nel film in un susseguirsi di brevi ma significativi episodi, ciascuno legato ad un momento che è stato determinante nello sviluppo, nel progresso e nella trasformazione dell'arte drammaturgica. Il film, le cui riprese dovrebbero cominciare entro breve tempo, si intitolerà *C'era una volta una tavola...*

Ventimila ore lavorative per Asterix e Cleopatra.

Dopo il successo di *Asterix, le Gaulois* (Asterix, il gallico), il primo film a disegni animati che ha per protagonista il celebre personaggio dei fumetti francesi, 212 tecnici e disegnatori, selezionati tra i migliori nel campo dell'animazione cinematografica, stanno preparando un secondo film con lo stesso Asterix. Il film, intitolato questa volta *Asterix e Cleopatra,* sarà pronto per le feste di fine d'anno. I tecnici e i disegnatori che si muovono sotto la direzione dei creatori di Asterix, Uderzo e Goscinny, dovranno lavorare complessivamente ventimila ore per portare a termine il progetto che nel genere dei disgni animati, è il più imponente realizzato in Francia.

Sostituzione

Non più Nanni Loy, come in un primo tempo annunciato, sarà il regista del film *Simone Bolivar* di imminente realizzazione. Nanni Loy, che aveva avviato il lavoro di preparazione e che stava per iniziare le riprese, ha rinunciato all'ultimo momento per disaccordo con i produttori (pare che il regista de *Le quattro giornate di Napoli* avesse idee alquanto diverse da questi ultimi sulla personalità storica di Simone Bolivar). A sostituirlo è stato chiamato Alessandro Blasetti ritenuto particolarmente adatto a dirigere film storici e spettacolari (si pensi a *1860, Salvator Rosa, Ettore Fieramosca* e *Fabiola*) nonostante l'intenzione più volte manifestata negli ultimi tempi di non dirigere più lavori di grande impegno.

In testa l'Italia per spettatori e incassi

L'Italia è in testa, anche per il 1967, nella graduatoria del numero degli spettatori e degli incassi raggiunti nelle sale cinematografiche. Lo rileva il presidente dell'Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche e Affini il quale ha compiuto un dettagliato studio sull'argomento.

Su tutti i mercati dell'Europa centrale ed occidentale, sottolinea tra l'altro il presidente dell'ANICA, è tutt'ora in atto, anche se con ritmo più lento, la contrazione dell'afflusso del pubblico agli spettacoli cinematografici. Lo di-

mostrano, con assoluta chiarezza, le statistiche dei « biglietti » venduti nei principali Paesi del nostro continente, negli ultimi cinque anni, in confronto con le media raggiunte negli « anni cinquanta ».

In dieci anni dunque le sale cinematografiche europee hanno perduto in media la metà degli spettatori. L'Italia è stata la meno colpita, avendo perduto soltanto un quinto, il venti per cento, degli spettatori affluiti nelle nostre sale negli anni di maggiore espansione. Punte drammatiche, che rivelano un'autentica frana delle frequenze, sono state invece registrate nei cinematografi inglesi, che hanno perduto quasi i tre quarti di spettatori, nonché nei cinematografi tedeschi ed in quelli francesi, che hanno visto allontanarsi rispettivamente il sessanta e il quaranta per cento degli spettatori.

Questo grave declino del potenziale economico di tutti i mercati cinematografici europei — rivela il presidente dell'ANICA — ha naturalmente avuto gravi riflessi sul numero stesso delle sale cinematografiche in attività. Un dato allarmante è quello dell'esercizio inglese: in Gran Bretagna, nel primo decennio, di questo secondo dopoguerra, funzionavano circa 4.500 cinematografi; nello scorso anno ne restavano in vita soltanto 1.800. Con tutte le attenuanti che debbono concedersi per l'impressionante diffusione dei programmi televisivi, una certa responsabilità per la rapida trasformazione di tante sale cinematografiche deve purtroppo essere attribuita alle società, che ge-

NUMERO DI SPETTATORI
(in milioni)

	media anni '50	1963	1964	1965	1966	1967
Italia	760	697	682	663	630	600
Inghilterra	1.000	357	342	326	288	270
Germania occ.	750	376	339	320	280	260
Francia	400	292	275	259	232	225
Spagna	350	370	343	327	310	300
Belgio	100	50	43	40	37	35
Olanda	65	43	38	36	34	30

INCASSI DEI CINEMATOGRAFI
(in milioni di dollari)

	media anni '50	1963	1964	1965	1966	1967
Italia	160	220	240	250	260	260
Inghilterra	250	130	130	209	175	160
Germania occ.	230	156	157	160	153	150
Francia	110	148	152	158	168	160
Spagna	50	100	100	105	110	110
Belgio	40	25	30	25	30	30
Olanda	20	19	20	21	22	21

stiscono in forma quasi monopolistica, i due grandi circuiti di cinematografi inglesi.

L'avv. Monaco ha poi esaminato l'andamento degli incassi degli spettacoli cinematografici degli stessi Paesi.

Qualche breve commento a questo interessante prospetto: gli incassi dei nostri cinematografi superano di circa 100 milioni di dollari, cioè di oltre 60 miliardi di lire all'anno quelli delle sale cinematografiche di ciascuno dei tre maggiori Paesi dell'Europa occidentale (Inghilterra, Germania, Francia). E' preoccupante il fatto che in questi ultimi Paesi nemmeno l'aumento dei prezzi di ingresso riesce a compensare il diminuito afflusso di spettatori. Quanto all'esercizio italiano — cui va sempre riconosciuto il merito del grande sforzo compiuto negli ultimi venti anni per estendere ed ammodernare la rete delle nostre sale — l'aumento, nell'ultimo decennio, di circa il «cinquanta per cento», degli incassi è certamente considerevole, ma in massima parte collegato al diminuito valore d'acquisto della lira.

In proposito afferma l'avv. Monaco, vengono spesso mosse aspre critiche al nostro esercizio, in merito all'aumento dei prezzi d'inglesso. Per alcuni locali di prima visione delle principali città, queste critiche possono considerarsi in parte fondate. Ma non possiamo dimenticare che il prezzo medio dei cinematografi italiani (L. 272) è il più basso d'Europa. In Inghilterra, ad esempio, i prezzi medi dei biglietti di ingresso nei cinematografi più importanti, sono di 0,66 dollari, in Francia di 0,60 dollari, in Germania di 0,55 dollari. In Italia, invece, il prezzo medio è pari a 0,44 dollari.

« In generale dunque — conclude Monaco — l'andamento degli incassi degli spettacoli europei desta riserve e preoccupazioni notevoli. Ed è altresì preoccupante il fatto che nel 1967 la contrazione del numero degli spettatori; nelle nostre sale, secondo i primi dati provvisori, sia stata quasi del dieci per cento rispetto all'anno precedente, in confronto al tre o al cinque per cento degli anni precedenti ».

Sempre più in crisi il cinema francese

Il cinema francese è sempre più in crisi. Lo si può constatare esaminando il bilancio cinematografico del 1967, esposto dal direttore del Centro Nazionale del Cinema, André Holleaux. Tale bilancio rivela una preoccupante diminuzione del numero dei film prodotti, del numero degli spettatori e delle sale cinematografiche.

Lo scorso anno la Francia ha prodotto 120 film (dieci in meno che nel 1966) di cui 47 interamente francesi, ma in generale a costo piuttosto basso. Per quanto riguarda le coproduzioni, le più numerose (23) ed importanti sono quelle realizzate in collaborazione con società italiane. Il bilancio delle 23 coproduzioni franco-italiane si è aggirato in media sui 200 milioni di lire per film.

Anche gli investimenti francesi nell'Industria Cinematografica sono diminuiti, scendendo a 203 milioni di franchi. Le società di produzióne, che erano circa 600 nel 1966 si sono rarefatte ed alla fine dell'anno scorso se ne contavano solamente 228. Per facilitare ed invogliare i produttori a realizzare dei film è annunciato a questo proposito, per i prossimi anni, la creazione di un nuovo sistema di credito bancario a condizioni favorevoli. A pochi produttori corrispondono naturalmente pochi registi. Su 637 che figurano iscritti all'albo professionale, 84 svolgono

un'attività normale solamente grazie ai prestiti concessi loro dall'associazione dei registi.

Nel settore dello sfruttamento dei film le cose non vanno meglio. Nel 1966 sono state definitivamente chiuse, in Francia, 190 sale cinematografiche, mentre quelle nuove inaugurate nello stesso periodo sono state appena 43. Gli spettatori, rispetto al 1966, sono diminuiti di 24 milioni, cioè in media del 7,56 per cento con una punta massima del 16 per cento nel nord della Francia, dove l'influenza della televisione è molto più sensibile che nelle altre regioni. Su 210 milioni di spettatori francesi, il 21 per cento è composto di parigini, i quali forniscono il 31 per cento degli incassi totali.

Le statistiche mostrano ancora che i francesi preferiscono andare a vedere film nazionali. *Le corniaud* ha avuto, ad esempio, 8.517.000 spettatori, e *La Grande Vadrouille* ne ha attirati ben 11.815.000 questi due film sono entrambi interpretati dal comico « di casa » Louis De Funes e diretti dal regista Garard Oury. I film stranieri più visti sono di gran lunga indietro rispetto a tali due primati dato che *Goldfinger* ha avuto « solamente » 5.395.000 spettatori ed il *Dottor Zivago* 3.338.000.

L'unico aspetto positivo del bilancio 1967 riguarda l'andamento delle esportazioni che, rispetto all'anno precedente, sono aumentate del 7,8 per cento. Delle produzioni francesi « esportate » nel 1967 quella che ha ottenuto il maggior successo è stata *Parigi Brucia?*

Infine, nella provincia francese si è notato un aumento d'interesse per il cinema « artistico ». Numerose sale « D'Art Et Essai » sono state aperte nel 1967 ed in particolare: 18 a Lione, 10 a Bordeaux, 10 a Marsiglia e 10 a Strasburgo, portando il numero di queste sale a 127 (contro 53 nel 1962).

Bilancio B.N.L.: 14.458.000.000 per il cinema italiano nel 1967

La sezione autonoma per il credito cinematografico della Banca Nazionale del Lavoro ha concesso prestiti per un importo complessivo di 14 miliardi 459 milioni di lire nel 1967, a favore del cinema italiano(12.279.000.000 nel 1966). Si rilevano tali cifre dal bilancio della banca che precisa « i prestiti concessi risultano così ripartiti secondo la relativa destinazione: L. 13.485 milioni alla produzione nazionale, comprese in tale categoria le anticipazioni su contributi governativi inerenti a film di lungometraggio e di cortometraggio (anno 1966: L. 10.249 milioni); L. 973 milioni alle attività collaterali (teatri di posa, stabilimenti di sviluppo e stampa pellicole, stabilimenti di doppiaggio, edizioni film esteri e sale cinematografiche) (anno 1966: L. 887 milioni). Nella relazione al bilancio è affermata inoltre: « La sezione ha sostenuto lo sforzo dell'industria nazionale finanziando la produzione di n. 64 film spettacolari (contro i 55 dell'anno 1966) fra i quali sono degni di nota *Bella di giorno, Edipo Re* e *Il padre di famiglia* che hanno partecipato alla Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia, conseguendo, il primo, il « Leone d'oro ». La sezione ha anche rafforzato il proprio intervento creditizio generale nel settore, con un incremento di circa L. 3.322 milioni rispetto al 1966. Tale aumento è stato in parte bilanciato dall'accresciuto ritmo dei rientri, talché gli investimenti in essere a fine esercizio superano le risultanze di bilancio del 1966 di solo 1 miliardo e mezzo circa. A tale soddisfacente risultato ha notevolmente contribuito l'aumento dei ricavi esteri dei film finanziati, che hanno raggiunto nell'anno la somma di circa L. 2.053 milioni (Lire 1.347 milioni

nel 1966) incremento dovuto anche alla collaborazione delle filiali e degli uffici di rappresentanza all'estero dell'istituto ».

Gli amministratori socialisti

A metà dello scorso mese di giugno, dopo le dimissioni di Mario Gallo da presidente dell'Italnoleggio, di Lino Micciché da consigliere di amministrazione dello stesso Ente, di Manin Carabba da consigliere di amministrazione dell'Ente Gestione Cinema, tutti gli amministratori del P.S.U. degli enti cinematografici di Stato « convinti che è necessaria una dimostrazione pubblica della loro volontà comune di dare stabilità e certezza alla loro attività, che altrimenti non potrebbe corrispondere ai fini dell'intervento pubblico nel campo cinematografico, hanno deciso di mettere, tutti, il loro mandato a disposizione della direzione del partito, perché la trattativa coi democristiani e i repubblicani sia ripresa al più presto e sia condotta con la più ampia libertà di movimento e con le maggiori possibilità di decisione ».

Morto attore Dan Duryea

E' morto a Hollywood l'attore Dan Duryea, uno dei più noti interpreti di personaggi « cattivi » del cinema americano. Duryea era nato il 23 gennaio 1907 a White Plains (New York): il suo amore per il teatro si sviluppò mentre frequentava l'università Conell. Esordì a Broadway interpretando il dramma *Dead End* all'inizio, aveva un personaggio minore, quello di un poliziotto, ma dopo 85 settimane passò a interpretare il protagonista.

Duryea andò a Hollywood per interpretare la versione cinematografica dell'opera teatrale *Piccole Volpi.* Da allora, egli ha interpretato decine e decine di film, generalmente nella parte del « cattivo », caratterizzato da uno sguardo spietato e da un sorriso subdolo. Tra i numerosi film da lui interpretati, figurano *Winchester '73* e *La baia del tuono.*

Dan Duryea, che negli ultimi anni era apparso abbastanza spesso alla televisione, era stato operato di un tumore maligno alcuni mesi or sono. Sua moglie Helen, malata di cuore, era morta un anno e mezzo fa.

(*a cura di Nediv, dal Notiziario Cinematografico Ansa e da altre fonti*)

Atti del Convegno di Studi su Carl Mayer
(Mostra di Venezia 1967)

I Parte

Introduzione

Nel corso della ventottesima Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia, l'anno scorso, mentre in « retrospettiva » venivano presentate a cura di Francesco Savio opere ispirate dallo scrittore Carl Mayer, il Palazzo del Cinema ha ospitato una tavola rotonda, presieduta da Fritz Lang, dedicata a « Carl Mayer e l'espressionismo ». Nella stessa occasione è uscito per le edizioni Marsilio, a cura di Paolo Chiarini, per iniziativa della Mostra e della Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, il volume Sylvester: *cioè la sceneggiatura del film di Lupu Pick, scritta da Carl Mayer.*

Alla tavola rotonda hanno partecipato molte personalità, studiosi, storici del cinema di diversi paesi.

Un Congresso sull'Espressionismo, anche più folto di interventi, si tenne a Firenze durante il « Maggio » del 1964 Purtroppo il rendiconto di quel Congresso non è stato stampato: vi avevano partecipato — tra gli altri — Erwin Piscator, Ernest Bloch, Fritz Martini, John Golding, Will Grohmann, Konrad Rothel, Willi Reich, Hans Mayer, Ladislao Mittner, Aurel Milloss, Herbert Jhering. Anche per questo, crediamo utile rimanga traccia concreta del Convegno veneziano, rilevante per il contenuto e per le considerazioni emerse nel corso del dibattito.

La registrazione al magnetofono ha subìto qualche difficoltà d'ordine tecnico, e non tutto quello che è stato detto a Venezia nel settembre scorso ha potuto essere completamente documentato. Restano tuttavia la maggior parte degli interventi, insieme anche alle relazioni distribuite all'inizio del Convegno.

I materiali raccolti sono i seguenti: dapprima le relazioni e comunicazioni, riportate nella lingua in cui furono distribuite ai partecipanti all'apertura della tavola rotonda. Introduce al tema la relazione di Paolo Chia-

nismo ». Seguirà quindi il dibattito, con gli interventi della prima e della seconda giornata. Pubblicheremo poi una documentazione su Carl Mayer e l'espressionismo, con scritti anche tradotti da altre lingue: uno di Paul Rotha, scritto per la scomparsa di Mayer, uno di Hermann Warm, architetto di Wiene, di Galeen, di Dreyer, di Pabst e due desunti da autorevoli riviste americane: Hollywood Quarterly *e* Films in Review. *Segue la filmografia di Mayer, completata da nuovi dati forniti da Eberhard Spiess.*

Come il Congresso fiorentino non esaurì i problemi dell'espressionismo, e fu dal disaccordo di molti relatori che non si raggiunse una definizione e una datazione da tutti accettate, così il Convegno di Venezia non chiude, e nemmeno era questa la sua intenzione, il problema del contributo di Mayer all'espressionismo e al kammerspiel, *né chiarisce tutti i problemi, o riesce a dare una visione completa dell'espressionismo cinematografico, del quale sono ancora da recuperare molte opere di Paul Wegener, di Karl Heinz Martin, di F.W. Murnau e di altri autori. È tuttavia con contributi come quello offerto dalla XXVIII Mostra d'Arte Cinematografica che il discorso sui problemi artistici e sociali del cinema, e in particolare dell'espressionismo, assume finalmente una fisonomia esemplare di sicuro valore scientifico e di reale valore critico e culturale.*

M. V.

Luigi Chiarini - Saluto ai partecipanti

Voglio rinnovare il mio saluto ai partecipanti prima che comincino i lavori. Spero che questi possano procedere in modo che la discussione sia utile e, siccome qui sono riuniti uomini che conoscono la storia del cinema minutamente, è sembrato utile porli accanto ad uomini che abbiano una impostazione più larga dei problemi culturali anche se non hanno specificità di conoscenza in materia cinematografica. Mi sembra, infatti, che quello che è più necessario nel campo degli studi cinematografici è un certo rigore e, penso, quindi, che la discussione dovrebbe essere di carattere generale in modo che tutti possano intervenire. Ad esempio sulla relazione del Prof. Argan « La pittura e il cinema », vorrei che interloquissero tutti, anche gli uomini di cinema, non solo perché dalla discussione si possono ricavare elementi fondamentali ed una utilità da ambo le parti ma anche perché, trattandosi dell'espressionismo, bisognerebbe che tutti intervenissero poiché è stato un fatto che ha interessato tutti i settori dell'arte e della cultura. Rinnovo il mio augurio e il mio saluto in particolare a Fritz Lang, nome per noi tutti assai prestigioso, per aver voluto assumere la presidenza di questo convegno.

Fritz Lang - Apertura del Convegno

Signore e Signori, nel momento in cui assumo la Presidenza di questa Tavola Rotonda, voglio ringraziare il Direttore della Mostra per le parole con le quali ha voluto designarmi. Saluto il Sindaco di questa bellissima ed unica città, il Presidente della Biennale, ed i partecipanti presenti a questa importante riunione.

A mio avviso, ciò che si chiama ora espressionismo è stato importantissimo per tutta la storia delle arti e particolarmente per il film, influenzando anche coloro che come il grande cineasta Eisenstein hanno reagito con violenza contro le manifestazioni di questo movimento.

Come si facevano dei film espressionisti dal 1918-19 fino al '30-'33?

Bisogna tornare con la memoria all'epoca in cui la Germania aveva perduto la prima guerra mondiale. C'era stata una rivoluzione ed una controrivoluzione, gli operai non avevano niente da mangiare, il denaro era svalutato ed allo stesso tempo i locali notturni fiorivano come la crema.

Mi ricordo che un giorno al mattino abbiamo visto dei mani-

festi sui muri di Berlino che mostravano una donna seminuda con uno scheletro ed una scritta « Berlino tu danzi con la morte »: è in questa epoca che il film espressionista nacque, fu creato.

Mi ricordo molto bene quel tempo e guardo a me stesso, diciàmolo pure, come al sopravvissuto di un epoca.

Bisogna dire una cosa che è vera, si può affermare che non tutti i film in questa epoca sono espressionisti. Ma nel gruppo dei giovani cineasti espressionisti c'è un nome che senza dubbio è molto importante ed interessante: quello di Carl Mayer. Io mi auguro che la sua opera sia portata a conoscenza degli specialisti perché essi comincino una ricerca molto più rigorosa che finora.

Credo che Carl Mayer sia molto, molto importante perché nel suo lavoro si ha soprattutto il legame tra la parola e l'immagine e questo è stato sempre lo scopo degli espressionisti per darci l'arte totale che volevano fare con un film.

Io spero, anzi sono sicuro, che gli specialisti che si trovano qui per la Tavola Rotonda dedicheranno a questo artista una ricerca molto approfondita, perché anche oggi si conosca l'influenza dell'espressionismo, nelle arti figurate ed in specie nel cinema.

Grazie.

Paolo Chiarini - Relazione introduttiva

I

Signore e signori,

proseguendo un'iniziativa già positivamente collaudata nelle ultime edizioni e diretta a inserire in modo sempre più organico il fenomeno cinematografico nel più ampio contesto della cultura e della storia, la Mostra Internazionale ha deciso di affiancare anche quest'anno, alle numerose iniziative di più lunga tradizione che le fanno contorno, una « tavola rotonda » destinata a mettere a fuoco — da una angolazione critica rigorosa — un momento essenziale e decisivo nello sviluppo del film europeo. Il tema proposto oggi alla discussione — « Carl Mayer e l'espressionismo » — coinvolge infatti la genesi stessa d'un cinema d'arte in Germania, la cui stagione « classica » si consuma (come è noto) nel giro d'un quinquennio o poco più: per essere più precisi, entro l'arco di una ideale parabola che va dal *Kabinett des Dr. Caligari* di Robert Wiene (1919) a *Der letzte Mann* di Friedrich Wilhelm Murnau (1924).

Entrambe le pellicole portano la firma di uno stesso sceneggiatore, Mayer, e le due date di produzione coincidono d'altra parte abbastanza bene con il periodo di massima espansione dell'avanguardia espressionista, specie nell'ambito dello spettacolo: già qui, dunque, una prospettiva storica assai complessa s'impone a una indagine puramente settoriale, suggerendo confronti e verifiche che non possono non aprirsi a ventaglio sull'intero fronte della sperimentazione creativa.

Forse proprio in questa iniziale « ipotesi di lavoro », costantemente e vorremmo dire pregiudizialmente ancorata a un orizzonte interdisciplinare, è da ricercare il centro nevralgico del tema che la « tavola rotonda » di quest'anno, con la partecipazione di esperti italiani e stranieri delle diverse materie, intende mettere sul tappeto. E anche, occorre aggiungere, la sua sostanziale novità rispetto a un nodo di problemi che resta ancora in parte insoluto, perché (salvo rare eccezioni sino ad oggi ciascuno studioso ha preferito svolgere il filo del proprio discorso spelialistico, senza badare all'organica trama dell'insieme. Non si dimentichi infatti (tanto per chiarire un esempio recente ed autorevole) che al Congresso Internazionale di Studi sull'Espressionismo, tenutosi a Firenze nel 1964 entro il quadro del XXVII Maggio Musicale e pur svoltosi sulla base di relazioni quasi sempre d'alto livello, venne in sostanza a mancare un diretto confronto tra concetti e metodi di ricerca propri a ciascun settore, sicché non vi fu la possibilità di giungere non diciamo a una « sintesi » dei diversi aspetti dell'espressionismo, ma neppure a una verifica e « sintonizzazione » delle varie problematiche sia sul piano del rapporto fra impegno ideologico e scelte stilistiche (a nostro avviso decisivo), sia su quello — non meno importante — del periodizzamento, che avrebbe permesso di sviluppare meglio l'analisi del contesto storico e sociologico in cui l'espressionismo stesso va situato. Le ricerche da noi condotte in questa direzione ci hanno invece convinto che una lettura per così dire « orizzontale » delle poetiche espressioniste, messe opportunamente a riscontro con i risultati creativi corrispondenti, non può fare a meno di portare alla luce — pur tra le inevitabili differenze specifiche — la presenza di una « koiné » (linguistica e ideologica) come a tutte le forme della progettazione artistica, sanzionando una sostanziale circolarità di nessi tematici e di procedure espressive.

Se infatti v'è stato un periodo, nella recente storia artistica europea, che più di altri consente e anzi sollecita un discorso critico globale, capace di istituire nel suo ambito una relazione organica fra i diversi linguaggi, questo è appunto il periodo posto sotto la costellazione dell'Espressionismo. Certo, è giusto scrupolo metodologico il rifiuto di mescolare le carte e di passare sotto silenzio le differenze proprie a ciascuna forma artistica, con il suo complesso di tecniche dotato d'una « dignità semantica » piena ed autonoma. E tuttavia la circolarità linguistica che istituzionalizza la vita di codeste forme, e che gli espressionisti più conseguenti spinsero fino ad un esasperato ideale di sintesi o integrazione (cioè l'arte totale, una rinascita del « Gesamtkunstwerk » wagneriano in veste d'avanguardia), autorizza ragionavelmente a considerarle — per usare la terminologia crociana — dei « distinti » bensì, che non

sono però « opposti ». Del resto, le origini stesse dell'espressionismo (se vogliamo collocarci da una prospettiva interna per meglio comprendere le ragioni di certe scelte e di certi propositi), la sua condizione psicologico-mentale, che poi era anche un programma, di sinestesia, paiono affondare le loro radici in un atteggiamento precedente ad ogni precisa qualificazione espressiva: o meglio equamente disponibile a più d'una di esse. Non a caso i battistrada dell'espressionismo si trovano, in genere, a cavallo di due o più selle: sono poeti-pittori o poeti-scultori come Oskar Kokoschka, Ernst Barlach, Alfred Kubin, oppure musicisti-poeti-pittori come Arnold Schönberg, di cui Luigi Rognoni ha recentemente pubblicato e annotato i testi drammatici. Kokoschka e Barlach in particolare (l'uno con *Morder, Hoffnung der Frauen*, l'altro con *Der tote Tag*) inaugurarono o sollecitarono i moduli di una nuova drammaturgia; Kubin, con il romanzo *Die andere Seite*, aprì la via alla narrativa espressionista. Ma come i dramma di Kokoschka rivelano la loro sostanziale affinità alle cadenze più autentiche del suo discorso figurativo (i primi sono costruiti attraverso « macchie » espressive in rapporto dinamico tra loro; il secondo si articola su una sequenza di « gridi cromatici »), così anche il romanzo di Kubin, che non a caso era stato inizialmente prescelto per realizzare le scenografie del *Caligari*, può leggersi sulla filigrana della sua opera grafica. Non altrimenti nel segno così personale di Klee, che quasi vorremmo definire una scrittura, par sempre di ritrovare la tendenza e concepirlo come una poesia sottilmente graffiata su una mappa celeste: cifra limpida e mistoriosa a un tempo, in cui sembra miracolosamente riassumersi l'intera narrazione di un evento cosmico: « Un uomo che dorme, la circolazione sanguigna, il misurato respiro dei polmoni, la delicata funzione dei reni, nella testa un mondo di sogni, in rapporto con le forze del destino ». Con tali parole descrive lo stesso Klee il motivo di una sua ipotetica composizione: il tema figurativo diventa qui apologo trascendente e la grafica si realizza al limite (sono ancora sue parole) in una « sottile ramificazione di aforismi ».

Una siffatta coincidenza nell'ambito di linguaggi artistici profondamente diversi, mentre non è interamente spiegabile con le multiformi attitudini di tanti espressionisti, non può nemmeno essere il frutto di un singolare caso. Il trionfo della coordinazione sulla subordinazione di una lingua come quella tedesca, tradizionalmente organizzata secondo strutture « verticali »; la sequenza drammaturgica con cui si inaugura la nuova forma teatrale « aperta », la dissoluzione dell'armonia e del contrappunto classici ad opera della musica atonale, e la loro conseguente sostituzione con la tecnica « seriale », la scomposizione cubista dei piani e delle prospettive secondo una dinamica centrifuga: sono, a ben guardare, fenomeni troppo imponenti e nello stesso tempo troppo omogenei per non indurci a ricercarne la comune radice storica. Ed effettivamente si riflette in essi la realtà di un mondo (per dirla con una immagine ricorrente come un « Leit-Motiv » nella poesia di Georg Trakl, e poi un po' in tutta la lirica espressionista) in piena decomposizione, non più ordinabile secondo prospettive univoche e sicure gerarchie di valori, ma solo ripercorribile ormai in una sorta di spettrale « inventario »: anche se

ovviamente agisce, in tutte queste tendenze, un nuovo e a suo modo rigoroso principio « costruttivo », che sublima il caos della realtà fenomenica nella metafisica geometria di uno spericolato ordine formale. Lo *scheck* della dissonanza, in altri termini, è lì ad avvertirci che la crisi del linguaggio dev'essere interpretata, in primo luogo, come linguaggio della crisi.

II

Nel quadro di problemi che abiamo cercato sin qui di tracciare ci sembra che il cinema (e in particolare il cinema tedesco dell'Espressionismo) offra un'occasione esemplare per la verifica dell'ipotesi da cui siamo partiti. E intanto, ad un primo livello di analisi, sarebbe difficile tacere il peso che ha avuto, nella sua nascita, la collaborazione possiamo ben dire « corale » d'altre forme di spettacolo e d'altro linguaggi artistici: del teatro anzitutto (si pensi a registi come Karl-Heinz Martin o ad attori come Werner Krauss ed Ernst Deutsch, che provengono tutti — ovviamente — dalla scena), e poi dell'architettura e della pittura (basterà ricordare i nomi di Hans Pölzig, Ludwig Meidner e César Klein), che per il tramite scenografico costituiscono un punto di riferimento primario. Qui si può già parlare di influssi precisi, riconducibili in radice da un lato alla grande scuola reinhardiana, dall'altro alla rivoluzione figurativa del primo Novecento, e sottoscrivere dunque la tesi di quanti scorgono nel film tedesco fra il 1919 e il 1924, come dice bene la Eisner, « una [...] fioritura, stimolata contemporaneamente dal teatro di Max Reinhardt e dall'arte espressionista ».

Ma, fatta questa doverosa precisazione, vorremmo subito aggiungere che l'aspetto più interessante e di fondo, nell'ambito di una ricerca interdisciplinare quale abbiamo cercato per sommi capi di prospettare, non risiede tanto in una sua riduzione a semplice bilancio di contatti e d'interferenze (per importanti che siano) alla doppia partita del dare e dell'avere, quanto piuttosto, come si è già tentato di far intendere, in una circolarità e analogia di strutture operante a livello sincronico e ricollegabile dunque ad una matrice unitaria, a un comune « sostrato storico » che tutte — in definitiva — le spiega. Già Rudilf Kutz notava del resto nel 1926, in quel suo libro *Expressionismus und Film* che da un punto di vista metodico ci sembra ancor oggi illuminante, come « il film espressionista [sia] un organismo in sommo grado artistico, organismo che costituisce una raffigurazione particolare della realtà. Quest'ultima non può essere ottenuta montando in un film qualsiasi scenografie espressioniste o forme espressive di recitazione. Il film espressionista è piuttosto il risultato di una rapresentazione unitaria, che coinvolge in egual misura tutte le componenti del film e tutte funzionalmente le riplasma ». Una prospettiva, questa offertaci da Kurtz, che ricapitola in fondo il lento cammino di tutto il cinema tedesco attorno alla prima guerra mondiale: emancipandosi a poco a poco dal teatro, esso assume consapevolezza sempre più piena dell'autonomia del proprio linguaggio, e ritrova la sua sostanziale affinità alle altre manifestazioni dell'arte contempo-

ranea in ragioni più profonde che non siano quelle della mimèsi o della « traduzione » di esperienze culturali e creative consumatesi lontano dallo schermo.

Questo cammino si compie, all'incirca, fra il 1914 e il 1924: un decennio che per l'appunto scandisce l'arco della parabola espressionista e nel quale si iscrive, tra i vagi « presentimenti » (per dirla con Kracauer) dei primi film di Paul Wegener e la piena maturità di Murnau, in un intreccio di moduli che va dall'espressionismo al « Kammerspiel » al realismo, la straordinaria avventura del cinema tedesco pre-nazista. E varrà la pena di ricordare, proprio per misurare il senso di tale cammino, quanto scriveva nel 1914 Kurt Pinthus presentando una singolare antologia di soggetti cinematografici, alla quale aveva collaborato un folto gruppo di esponenti fra i più cospicui dell'avanguardia letteraria in Germania: Walter Hasencleven, Max Brod, Albert Ehrenstein, Ludwig Rubiner, Paul Zech, Heinrich Lautensack, Else Lasker-Schüler. La pagina di Pinthus (che oltretutto non ci risulta convenientemente utilizzata nei lavori storici più importanti sul cinema tedesco delle origini) è estremo interesse per il suo singolare e contraddittorio intreccio di perplessità estetiche, di banalità e di timida consapevolezza linguistica nei confronti della decima musa: da un lato egli nega al film valore artistico assoluto, accentuandone piuttosto il carattere di consumo nella forma del piacevole intrattenimento, affidato in primo luogo alle straordinarie possibilità tecniche della macchina da presa (e l'impostazione della gran parte dei soggetti non fa che sottolineare codesta angolatura subalterna, rispetto alla autentica « dignità » della « poesia », da cui si guarda il cinema); ma dall'altro, poi, riconosce le esigenze metafisiche cui esso — sia pure in forma grossolana — risponde, e inoltre (ci pare anzi, questo, l'elemento più importante del suo discorso) tenta di individuarne la specificità contro le ibridazioni teatrali e letterarie correnti: ricerca nella quale gli fa eco, in una *Kinoglosse* apparsa sulla rivista espressionista *Die Aktion* del 1914, la penna poetico-ironica di Marie Holzer, scrivendo che « le parole tradiscono il dolore più profondo e la felicità che sta fra le stelle. Ed è un tradimento verso l'arte, verso ogni tipo di arte la cui anima sono le parole, se noi trasformiamo in vuoti fantasmi uomini dai vivi cuori e dai brillanti pensieri, già fermati dallo spirito creativo di un poeta, facendone delle ombre smorte, senza contenuto e significato ». Scrive dunque Pinthus nella prefazione al *Kinobuch*: « Occorre stabilire una distinzione netta fra cinema e teatro. Basterà una breve riflessione per concludere che l'essenza del teatro è lo sviluppo di un destino, espresso attraverso la parola, mentre l'essenza dello scenario cinematografico è un ambiente dilettevole, animato da una azione evidente ed espresso tramite il movimento e il gesto. L'essenza più intima del teatro — il dialogo, la parola — è interdetta al cinema. Ma proprio quelle possibilità, viceversa, che il teatro nobile evita o accenna soltanto, costituiscono la caratteristica essenziale del cinema: natura animata, ambiente eterogeneo, trucchi sorprendenti, scene fortemente movimentate ». È proprio per questo (prosegue Pinthus) che « il cammino sbagliato e la decadenza del cinema sono cominciati nel momento in cui esso dimenticò la sua essenza precipua, perse la

propria indipendenza e si dispose a filmare opere poetiche a portata di mano, invece di sforzarsi di ricercare scenari (non testi teatrali) adeguati alle proprie possibilità ». Una ricerca di tal genere, d'altro canto, non può non partire dalla constatazione che al cinema ognuno di noi « vuol vedere l'uomo e il suo destino. E non solo i suoi simili, non solo gli uomini del suo ambiente, ma anche quelli che sono lontani, di cui ha solo sentore, irraggiungibili: forme umana in cui anela trasformarsi o che odia e schernisce ». Un cinema che tenga conto di queste esigenze verrà incontro infallibilmente ai desideri dell'uomo medio di oggi, giacché « l'uomo dei nostro giorni, che lavora sempre nello stesso grigiore quotidiano, in ozio diventa subito romantico. Egli non vuol solo contemplare qualcosa di reale, ma questo reale dev'essere innalzato in una sfera più ideale e fantastica. Il mondo deve venir reso sapido con avventure e cose straordinarie (come l'arrosto della domenica), deve regnare una logica più plausibile, le cose devono sottrarsi alla legge del peso e della causalità. E nel cinema l'uomo trova tutto questo ». Il film appare così ridotto al rango di strumento destinato a soddisfare i sogni e le evasioni più banali di ogni mediocre borghese; in realtà Pinthus lavora a carte scoperte, e non esita a chiamare con il suo nome quella che gli pare, oggettivamente, la dimensione più legittima e autentica dello schermo, cioè la dimensione del *Kitsch.* « Così i veri amici dell'arte devono accontentarsi con la forse dolorosa constatazione che il pubblico cinematografico cerca nel film l'insolito e l'esagerato accanto all'oggettivo e al grottesco [...]. Bisogna assuefarsi all'idea che il *Kitsch* non può essere eliminato dal mondo umano. Dopo che per decenni ci siamo sforzati di bandire il *Kitsch* dal teatro, esso ricompare nel cinema. E si stia pur certi che se il cinema non fosse stato inventato, la gente avrebe ritrovato da qualche altra parte il *Kitsch* eliminato dal teatro (così, effettivamente, nell'operetta); allo stesso modo che altre arti, cacciate dal palcoscenico, hanno trovato rifugio nel varietà ».

In questo viluppo non facilmente districabile di ingenue approssimazioni e di realistiche prospettive sociologiche, di legittima ricerca d'una autonomia del linguaggio filmico e d'altra parte della sua riduzione a puro connotato tecnico, si compie il primo, incerto approccio fra cinema ed espressionismo. Ed è singolare (ma non privo, ci sembra, di un suo preciso significato) che esso avvenga sotto il segno del *Kitsch,* esorcizzato attraverso il suo impiego scoperto e diretto, e in qualche modo « estraniato », demistificato da quella punta d'ironia grottesca che in un accorto dosaggio d'ingredienti non dovrebbe (secondo Pinthus) mai mancare. Si tratta, per altro, di una demistificazione solo parziale, giacché in effetti la mescolaza indiscriminata di « invenzioni "meccaniche" e sollecitazioni dell'animo », di « sommovimento della dimensione umana » e ricerca dell'esotico e del brillante, insomma di banalità e metafisica che egli raccomanda nella sua prefazione, lungi dal trovare una giustificazione nei mezzi poetici « rozzi e primitivi » d'un linguaggio cui sono preclusi i vertici assoluti di un'« arte dell'anima », di un'arte « raffinata », si rivela piuttosto come il segreto risvolto di tante avventure espressioniste, cominciate all'insegna della « Seele » e dei suoi « profondi » significati, e concluse disinvoltamente in un abbraccio, appunto, col *Kitsch.* È quanto ci insegna

la metamorfosi « boulevardière », nei tardi « anni venti », di scrittori quali Hasenclever, non a caso presente nel *Kinobuch*; ma si tratta, forse, di una « ambiguità » che potrebbe spiegare altresì talune vistose contraddizioni, e improvvise cadute di stile, non infrequenti nel cinema tedesco dall'epoca « classica » di Weimar sino alla recentissima « nouvelle vague » rappresentata dal gruppo di Oberhausen.

Ad esso forse avrebbe giovato, talvolta, la raccomandazione che uno dei più estrosi e intelligenti saggisti nella Germania del primo dopoguerra, Franz Blei, rivolgeva con polemica arguzia ai suoi compagni di antologia: « Gli uomini che volao con l'aeroplano mi interessano più che l'aeroplano stesso. Anche retrospettivamente non riesco ad entusiasmarmi per la vecchia diligenze; e l'odierno borghese « parassita » che lo fa, mi sembra noiosamente puerile non meno che il moderno, felice del fatto che « noi voliamo ». [...] Si filmino [invece] biografie del nostro tempo. Il fabbro, per esempio, o il contadino, il commesso, il commerciante, l'impiegato. Non solo per mostrare il lato tecnico della loro attività, non solo per far vedere come si costruisce una locomotiva o come si coltiva un campo, no! Io intendo il lato umano, a cominciare dalla nascita: la stanza dei genitori, il luogo dei giochi, la scuola, lo studio, la caserma, gli amori, il piacere, la riunione politica, la malattia, la vecchiaia, la morte. Un film del genere non costerà più di un milione come quell'idiozia di *Quo Vadis*, e anche tra cento anni lo si potrà guardare con interesse. Come vive l'uomo? Ritengo che questo tema abbia più valore dei parti filmati di una fantasia, la quale ha bisogno di cielo e terra per esprimersi e per non dir nulla ». E se Pinthus, che al contrario scorgeva in *Quo Vadis* « le immagini più belle, più movimentate, più congeniali al cinema », scriveva anche che « il modesto travet, la casalinga oppressa dalle faccende domestiche agognano le feste scintillanti della società elegante, coste e montagne lontane e luminose, che non vedranno mai », Blei potrà facilmente replicare: « Io so che il cinema è un divertimento popolare e che il popolo non vuol farsi divertire dal suo stesso ambiente, ma da un mondo diverso dal suo. Ma il popolo è anche duttile, e potrebbe forse esser portato a interessarsi di se stesso ».

Da un lato, dunque, l'esaltazione del bizzarro e del grottesco, dell'esotico e del « meraviglioso » sia nell'ordine ideologico sia in quello tecnico; dall'altro la proposta di « Lebensläufe », di asciutte e dense « biografie », destinate stranamente a realizzarsi — cinquant'anni più tardi — nella giovane letteratura e nel giovanissimo cinema della Germania d'oggi, da Gisela Elsner ad Alexander Kluge.

III

Elemento coordinatore e centro di un così complesso discorso sarà, in questa « tavola rotonda », l'opera di Carl Mayer: una figura chiave di tutto il cinema tedesco degli « anni venti », che tenne prima a battesimo scrivendo con Hans Janowitz lo scenario del *Caligari*, e di cui percorse poi la parabola più alta nella felice collaborazione con Murnau cul-

minata in *Der letzte Mann*, forse il capolavoro cinematografico della Germaia di Weimar. Una rassegna largamente rappresentativa, anche se non completa, dei film che tra il 1921 e il 1927 portano la firma di Mayer (da *Scherben* di Lupu Pick a *Sunrise* di Murnau) permetterà di controllare i termini della discussione in sede di « lettura » (o « rilettura ») delle opere, e fornirà una prima documentazione di grande rilievo sull'insieme dei problemi che siamo chiamati ad affrontare. Tuttavia essa non poteva rimanere confinata, ovviamente, al solo ambito figurativo, sia in vista della massima apertura che li tema in discussione comporta, sia perché il discorso risulterebbe di necessità monco e incompleto se dovesse prescindere dalla precisa identificazione, almeno per « sondaggi », del contributo recato da Mayer alla nascita di un linguaggio cinematografico, e dei modi attraverso i quali egli è riuscito (se vi è riuscito) a ritrovare nello stile letterario espressionista, nelle sue « frasi corte, incompiute, smozzicate », nel suo « ductus » « curiosamente scandito », insomma in quel « senso acuto del ritmo » su cui ha tanto insistito, e giustamente, la Elsner, l'equivalenza o l'anticipazione verbale dei mezzi espressivi propri del film.

Ma già qui si pone un primo e delicato problema. Se infatti è vero che, come perentoriamente afferma Kurtz, « Mayer è l'autentico creatore dello scenario espressionista », e se è vero altresì che con lui il senso per i valori filmici e la connessa consapevolezza linguistica hanno compiuto passi da gigante rispetto al *Kinobuch* di Pinthus, resta però il fatto che le testimonianze dirette relative a questa specifica fase della progettazione cinematografica si limitano praticamente ad un unico testo: la sceneggiatura di *Sylvester*, pubblicata una prima volta in Germania nel 1924 ma oggi introvabile, e che ci è parso opportuno ristampare in una nuova edizione migliorata e arricchita di una piccola appendice documentaria. Ora, però, *Sylvester* è proprio un tipico esempio di « mancato incontro », un « caso » di fallita collaborazione culturale per la sostanziale, irriducibile disorganicità fra la concezione artistica di Mayer e quella del regista Lupick. C'è infatti una netta frattura tra la « storia » raccontata da Pick sul filo di un veristico « interno » e in chiave di analisi psicologica (nonostante le ipoteche metafisiche conclamate nei titoli di testa, che non a caso mancano nella sceneggiatura), e la scansione nettamente espressionistica dal « Drehbuch » di Mayer, i cui « stacchi sintattici » modulati sugli « e! », sugli « ora! », sui « dunque! », sui « ma! » non trovano un corrispettivo nella sintassi del film, a meno di reinserirli come didascalie « rinforzanti » in un contesto che per altro rinunzia esplicitamente, in obbedienza ai canoni del « Kammerspiel » cui si rende omaggio nell'avvertenza d'apertura, al commento della parola.

Certo *Sylvester* è un film di estremo interesse perché si iscrive, obiettivamente, in un momento di crisi: i moduli espressionistici resistono ancora in alcuni esterni (l'orologio a pendolo sulla piazza, il cimitero con le croci, la visione del mare in tempesta), mentre il nucleo della vicenda rivela un impianto sostanzialmente « naturalistico », e d'altro canto lo stile da « Kammerspiel », cui pure esso si adegua in taluni elementi come l'indagine psicologica, la riduzione al minimo dei personaggi

effettivi, la concentrazione della scena, non è riuscito davvero in questo caso a dar fondo alle sue migliori risorse. Ma proprio per questo è più facile individuare e circostrivere l'autentica vocazione espressionistica di Carl Mayer, che — non a caso — stenta a fondersi pienamente con il gusto di Lupu Pick. Si dirà che l'esempio più confortante di collaborazione è proprio quel *Letzte Mann* di Murnau che segna anche, secondo alcuni, il culmine del « Kammerspiel » cinematografico: e tuttavia in quest'ultimo film è innegabile la presenza di un cospicuo fondo espressionistico rintracciabile nella deformazione grottesca, nel gusto per l'iperbole allegorica, nell'insistito simbolismo, e senz'altro congeniale al temperamento di Mayer.

Piuttosto resta da mettere convenientemente in luce, nella sceneggiatura di *Sylvester*, una dimensione puramente letteraria che secondo noi non a nulla a che vedere con il « taglio dinamico » del racconto o con il rigoroso principio costruttivo-compositivo operante nel montaggio interno dell'inquadratura, ma che resta affidato a valori meramente evocativo-musicali (« krampfen zu Krallen sich ihre Finger »; « unendlicher immer breitet alles Wasser sich ») difficilmente traducibili in termini di linguaggio filmico. Qui forse si apre il grosso problema circa la possibilità stessa di una puntuale influenza della letteratura sul cinema, al di là del semplice repertorio tematico, e al di là di una generica affinità di tempi e modi narrativi tra cinema e romanzo, già sostenuta da Pinthus e ripresa recentemente anche in Italia da Guido Aristarco. Ferma restando, in altri termini, una circolarità di procedure espressive più profonda e sostanziale, ci sembra che soltanto il teatro (in quanto spettacolo) e le arti figurative possano entrare, in ultima analisi, in un gioco preciso di interdipendenze.

Ma, oltre questo complesso nodo di problemi, occorre non dimenticare che il terreno d'incontro fra cinema ed espressionismo costituisce poi il necessario presupposto (e di motivi e di forme) di tutto un filone più recente del film mitteleuropeo, che si prolunga sino ai nostri giorni che ha trovato forse in Bergman il suo interprete più esemplare. Apparirà allora chiara la ragione che ha spinto a scegliere un tema siffatto per la « tavola rotonda di quest'anno: lontana da una prospettiva aridamente accademica e da tentazioni di pura « filologia » (che sono poi il risvolto e insieme l'alibi di tanta frettolosa improvvisazione nel campo degli studi cinematografici), e vòlta piuttosto a ritrovare nella dialettica della civiltà artistica novecentesca, intesa come unità organica, i fermenti storicamente riconoscibili dai quali si è venuta a poco a poco componendo la complessa fisionomia dei film d'oggi. Una « retrospettiva », dunque, dalla quale ci si può agevolmente ripromettere il recupero di « prospettive » fruttuose per intendere quello che è stato, al di là dell'espressionismo, il successivo cammino del cinema europeo; e che varrà altresì a mettere a confronto, forse non senza qualche utilità, questa irripetibile e ormai quasi leggendaria stagione degli « anni venti » con la recente rinascita di una giovane e vitale cinematografia tedesca dopo il lungo silenzio nazista e postnazista. Rinascita che le due ultime edizioni della Mostra hanno documentato, ci sembra, con adeguata ampiezza.

Eberhard Spiess - Carl Mayer

Come lascia intravvedere nella sua pubblicazione *Lebendiger Expressionismus*, Kasimir Edschmid, uno dei rappresentanti più significativi dell'espressionismo letterario tedesco, è dell'opinione che un giudizio veritiero ed una valutazione storico-letteraria di questo periodo così necessario e fecondo per l'evoluzione della poesia tedesca dovrebbero essere propriamente riservati soltanto a coloro che l'hanno direttamente vissuto.

Anche se non si deve certamente respingere del tutto questa obiezione, si può tuttavia del pari essere dell'idea che proprio la lontananza nel tempo e nello spazio renda più penetrante la visione di cause e rapporti, che a suo tempo la nebbia della creazione avvolgeva, producendoli. Così si dovranno far valere i giudizi dei rappresentanti di entrambi i punti di vista per arrivare il più vicino possibile alla verità dei fatti storici e all'obiettività del giudizio critico — nella misura che un tale giudizio è possibile. Se tale problemi di competenza — quando venga ugualmente negata la necessaria capacità di immedesimazione ai critici che sono al di fuori — danno forma, già in rapporto all'espressionismo letterario o, se si vuole, anche all'espressionismo nelle arti figurative, ad una valutazione estremamente ardua di un periodo della storia della letteratura o dell'arte, per la quale disponiamo di un materiale di documentazione così abbondante in base alle numerose testimonianze creative da una parte e alle non meno numerose trattazioni critiche e storiche da un'altra, ciò sarà tanto più faticoso poi quando queste testimonianze sono disponibili soltanto isolate o incomplete, come è purtroppo nel caso di Carl Mayer, uno dei più importanti ed anche dei più indipendenti soggettisti della storia internazionale del cinema fino a quel tempo.

Della vita di Carl Mayer, che nacque nel 1894 a Graz e crebbe, li maggiore di numerosi fratelli, in una famiglia caratterizzata dalla miseria e dal disordine, sappiamo poco. Egli rivolse ben presto tuttavia il suo interesse ad una attività artistica la quale, dopo che egli aveva esercitato i più diversi mestieri, per la sua occupazione in una piccola compagnia teatrale ambulante lo condusse a Berlino, dove trovò un posto come segretario drammatico al Residenz-Theater. Fu in questo periodo, si era nel 1918, che egli si incontrò con Hans Janowitz, che doveva diventare il suo collaboratore nel film che segnò un'epoca per l'espressionismo cinematografico: *Das Kabinett des Doktor Caligari*. Il suo successo internazionale fu così durevole che i francesi derivarono da questo film perfino il concetto stilistico di « Caligarismo ». Mentre l'espressionismo, come movimento tipicamente tedesco e in quanto corrente letteraria, si può a malapena trasferire in francese, e perciò il suo ambito di influenza doveva restare limitato, il film come assieme di espressione pittorico-letteraria ha potuto esercitare un'influenza più forte di quanto

fosse stata in grado di fare la parola. Dobbiamo l'origine di questo film, nel 1919, forse ad uno di quei casi geniali, nei quali si trovano insieme al momento giusto gli uomini giusti — in questo caso i due soggetti con gli architetti cinematografici Hermann Warm, Walter Reimann e Walter Röhrig, di cui gli ultimi due erano pittori espressionisti; Reimann apparteneva al gruppo berlinese « Der Stern »; e non vogliamo qui dimenticare il produttore Erich Pommer — per realizzare un'opera possibile solo con la concentrazione di produttività creativa derivante dalla maturazione di determinati processi esterni di evoluzione. Non sappiamo da quale aspetto dell'espressionismo Mayer sia stato più fortemente influenzato, se da quello letterario o da quello pittorico. Pure non ci è noto quali artisti dei due campi fossero particolarmente apprezzati da lui. Anzi, non possiamo neppure dire se egli sia divenuto consapevole in genere di un simile influsso esterno. Se si pensa che egli deve aver letto molto poco al di fuori dei giornali, non sembra fuori luogo la supposizione che egli abbia colto questa evoluzione artistica più intuitivamente, per trasformarla poi filmpoeticamente. Anche il fatto che egli non scrisse e non volle scrivere più nientaltro oltre ai suoi copioni, dopo essersi impadronito del film come di un paese inesplorato, può confortare questa opinione. In ogni caso si può tuttavia ammettere che egli ha preso viva parte sin dall'inizio come individuo artisticamente interessato e artisticamente attivo allo sviluppo di questa sollevazione artistica, che vuole raffigurare senza riprodurre, che vuole creare una tensione senza sentirsi soggetta al tempo. Si confronti a questo proposito una poesia del grande lirico espressionista Theodor Däubler, che è nato a Trieste ed è vissuto a lungo in Italia, poesia che riproduce con inquietante consonanza l'impressione della metafisica delle scene di strada in chiaro-scuro nei film di Mayer; come cioè — già lo nota Rudolf Kurtz nel suo libro *Expressionismus und Film* — le lampade ad arco svolgano in genere un ruolo importante nella letteratura, nella pittura e nel cinema di questo periodo.

Diadem

Die Bogenlampen krönen Sonnenuntergänge,
Ihr lila Scheinen wird den Abend überleben.
Sie geistern schwebend über lärmendem Gedränge.
Es muss verglaste Früchte andrer Welten geben!
Beschwichtigt nicht ihr Lichtgeträufel das Getöse?
Ich kann das Wesen dieser Lampen schwer vernehmen.
Die Sterne scheinen klug, der Mond wird gerne böse
Warum erblasst du unter Sternendiademen?

Sul film *Das Kabinett des Doktor Caligari* è già stato scritto tanto che io posso ben fare a meno di accostarmi più da vicino alla sua genesi, al suo contenuto e alla sua forma, per la quale si può già anticipare il giudizio di André Bazin « Le Décor est un acteur ». Mi sembra solo abbastanza interessante mettere in luce ancora una volta la tanto discussa cornice di questo film, della quale è stato spesso sostenuto che capovolge il carattere accusatore del film. Accettiamo come dato di fatto che Mayer sotto l'impressione dell'esperienza di guerra, dalla quale uscì pacifista,

volesse bollare in questo film, come scrive Siegfried Kracauer, d'accordo con Hans Janowitz « l'onnipotenza di una autorità statale ». E se accettiamo che questa cornice — non voluta dagli autori —, questa dichiarazione rivoluzionaria sia attenuata dal fatto di far svolgere l'azione in un manicomio, si tratta secondo me non tanto di una concessione alla reazione quanto piuttosto alla recettività del grosso pubblico, che in quel tempo era molto meno inclino e soprattutto spiritualmente pronto a stento ad apprezzare in un film una simile parabola senza Verfremdung. Una concessione che a mio parere non muta il nucleo della dichiarazione e ciò io ritengo essenziale. Perché se questa fredda forza dell'autorità, impersonata da Caligari, ed è significativo che egli appaia come un borghese Biedermeier — come in genere e non solo il film espressionista tedesco si è appropriato di molte forme espressive del Biedermeier tedesco e del Romanticismo, anche se in un'interpretazione parzialmente esagerata del raccapricciante — ci viene mostrata con gli occhi di un pazzo, tuttavia il riferimento ai concetti anonimi della realtà e dell'autorità rimane presente con i mezzi dell'espressionismo, che non possono cancellare quei rami che, come un sipario di ragnatela sembrano dividere i due mondi nel cortile del manicomio.

La scala che ripida conduce in alto all'ufficio di polizia, oscura e inevitabile, dipinta come le fauci di un pescecane, ci trascina in suo potere e le finestre dello stesso ufficio che si aprono asimmetriche come occhi di coccodrilli in agguato ci ricordano un inevitabile potere e fanno presagire addirittura fatalmente il *The big brother is watching you* del « 1984 » di Orwell. Anche altre finestre che come draghi guardano in basso su di noi con le loro linee trasversali ci trasmette l'impressione di una costante osservazione che non possiamo evitare.

Enormi sedie girevoli da ufficio simboleggiano il ruolo superiore dell'esecutivo statale, creano la distanza che fa paura. Le diverse scale che confluiscono nella sala di visita o di ricevimento del manicomio esprimono infine il potere centrale che converge nella persona del medico, cioè Caligari. Questi esempi danno un quadro evidentissimo della presenza di ciò che Mayer degno di essere messo sotto accusa, malgrado l'effettiva esistenza di una cornice.

Mayer non può essere rimasto del tutto immune dagli influssi delle correnti del Dadaismo, se si pensa alla sequenza del film nella quale lo slogan « Tu devi diventare Caligari » appare sullo sfondo di un angolo di strada in grandi lettere di vario formato, verticale, orizzontale o trasversale. La parentela con un collega è innegabile.

Se già in *Caligari* si dimostra che la densità della concezione metafisica poteva essere realizzata non sempre conseguentemente in unione con la rappresentazione, la scena e la macchina da presa — degli interpreti sono solo Werner Krauss e Conrad Veidt « a mirare con forza ad una concezione metafisica », come dice Rudolf Kurtz — questa unità non viene più neppure lontanamente raggiunta nel successivo film *Genuine* (1920), che egli progetta ancora sotto la regia di Robert Wiene. Genuine è il nome di una ragazza (Fern Andra) che già nella prima fanciullezza fu costretta da una setta a bere il sangue. Rapita con la forza

da dei mercanti di schiavi, cade in possesso di uno strano tipo (Ernst Gronau) che vive in una misteriosa casa custodita da un negro gigan-etsco (Lewis Brody), nella quale viene ammesso giornalmente solo il barbiere (John Gottowt) del singolare proprietario. Un aiutante del barbiere (Hans Heinrich von Twardowski), che deve una volta sostituirlo, viene ammaliato da Genuine e condotto da lei ad assassinare il vecchio. Innamorato non corrisposto, essa esige ora la sua morte dal negro, egli infine la uccide e crolla poi vicino al suo cadavere. I motivi dell'esito insoddisfacente di questo esperimento stavano prima di tutto nella debole messa in scena del pittore espressionista César Klein e nel carattere esclusivamente terreno della rappresentazione, da cui nessuna strada portava in profondità. Anche se i critici del tempo di fronte a questo film reagirono in modo estremamente positivo, già allora si è criticato in vario modo che l'interprete principale non seguisse la linea fanstica della recitazione espressionista e la sostituisce con una « vera e propria arte da varieté ». Così questo film rimane per noi solo interessante, perché già qui possiamo riconoscere l'autonoma maniera ottica di raccontare di Mayer.

Desidero qui solo citare il film, scritto da Mayer nello stesso 1920 e messo in scena dal regista Friedrich Wilhelm Murnan, *Der Bucklige und die Tänzerin* » (Il gobbo e la ballerina), del quale fino ad oggi non si è ritrovata nessuna copia, perché condusse all'incontro di questi due grandi creatori del cinema muto tedesco e diede vita ad una collaborazione che doveva successivamente far nascere alcune delle opere più significativa dell'arte cinematografica internazionale. Una ballerina (Sascha Gura) è amata da un gobbo (John Gottowt), che ha portato con sé, dal lontano oriente, ricchezze e il segreto di strani cosmetici e veleni. Essa si compiace della sua venerazione e ottiene da lui uno di quei preziosi elisir per mantenere la sua bellezza. Essa si fidanza però con un altro e quando vuol avere ancora di questa droga miracolosa, egli vi mescola un veleno, contro il quale la ballerina è immunizzata ma che uccide però tutti i suoi amanti per mezzo del bacio. Quando i sintomi dell'avvelenamento si mostrano nell'uomo (Henri Peter-Arnolds) che essa veramente ama, essa corre sconvolta dal gobbo. Sopraffatto dalla passione, questi ottiene con la forza un bacio. Essa gli strappa il controveleno, al quale egli vuol ricorrere, e stramazza al suolo. Egli muore tra gli spasimi.

Questa collaborazione si rinnova già nel successivo film di Naye: *Der Gang in die Nacht* (Il cammino verso la notte), dello stesso anno. Mayer scrisse il copione seguendo il manoscritto danese *Il vincitore* di Harriet Bloch. I film racconta il destino di un oculista (Olaf Fönss) che, soccombendo alle arti di seduzione di una ballerina (Gudrun Bruun-Steffensen), rompe il suo fidanzamento per sposare la bellerina. Essi si ritirano in un villaggio sul mare. Il medico vuole ridare la vista ad un pittore(Conrad Veidt) rimasto cieco, che essi incontrano là, mediante un'operazione. Di ritorno da un viaggio dalla sua ex-fidanzata ammalata (Erna Morena), che tuttavia non lo ha ricevuto, si imbatte sulla spiaggia nella moglie e nel pittore guarito. Egli deve riconoscere di averla perduta e

torna in città. Diventato un importante specialista non ha mai potuto tuttavia rassegnarsi alla separazione dalla moglie. Quando, dopo anni, essa lo va a trovare nell'esercizio della sua attività per pregarlo di guarire ancora una volta il pittore che è nuovamente divenuto cieco, egli, per il crollo doloroso del suo equilibrio spirituale, le risponde che lo farebbe se essa non ci fosse più. Dopo queste parole cade svenuto. Quando rinviene essa è scomparsa. Con un pauroso presentimento egli si affretta verso di lei — ma giunge troppo tardi. Essa si è sacrificata per l'amante. Il cieco ora però non vuole più essere guarito. Egli intraprende « il cammino verso la notte » perché non ci sarebbe niente che darebbe valore alla sua vista. Il medico viene trovato morto nel suo studio il giorno dopo. Una copia di questo film fu scoperta di nuovo solo pochi anni fa e già qui si presentano le difficoltà per un giudizio dello stile di rappresentazione, poiché non si hanno più le didascalie, alle quali Mayer più tardi rinunciò quasi completamente. Perché nella maniera espressiva poetica di Mayer le didascalie erano molto di più parte integrante del film che un semplice testo esplicativo. Se tralasciamo l'azione melodrammatica del film, rimane la forte impressione che si tratti di una vicenda raccontata con i mezzi più raffinati, nella quale si intrecciano le più delicate attività spirituali con manifestazioni esterne ricche di sfumature, che indicano già la successiva maestria di Mayer, assieme a Murnau, nell'ambito del « Kammerspielfilm ». La natura di cui nei suoi film più maturi abbiamo così notevoli esempi, da lui introdotta qui per la prima volta, sembra ricondurre in linea diretta ai pittori tedeschi del romanticismo, una sorgente di impulsi per noi non più nuova per l'espressionismo, specialmente a Caspar David Friedrich. Sia permesso rivolgere qui l'attenzione su una poesia di Theodor Däubler, che a mio avviso rende mirabilmente una tale descrizione della natura.

Der Atem der Natur.

Der Atem der Natur, der Wind, die Phantasie der Erde,
Erträumt die Götterwolken, die nach Norden wehn.
Der Wind, die Phantasie der Erde, denkt sich Nebelpferde,
Und Götter sehe ich auf jedem Berge stehn!
Ich atme auf und Geister drängen sich aus meinem Herzen.
Hinweg, empor! Wer weiss, wo sich ein Wunsch erkennt!
Ich atme tief: ich sehne mich, und Weltenbilder merzen
Sich in mein Innres ein, das seinem Gott benennt.
Natur! nur das ist Freiheit, Weltalliebe ohne Ende!
Das Dasein aber macht ein Opferleben schön!
Oh Freinatur, die Zeit gestalten unsere Werkzeughände,
Die Welt, die Grösse, selbst die Überwindungshöhn!
Ein Wald, der blüht, das Holz, das brennend, wie mit Händen, betet,
Wir alle fühlen uns nur durch das Opfer gut.
Oh Gott, oh Gott, ich Mensch habe alleine mich verspätet,
Wie oft verhielt ich meine reinste Innenglut!
Im Tale steigt der Rauch, als wie eus einer Opferschale,
So langsam und fast heilig, überm Dorf empor.
Ich weiss es wohl, die Menschen opfern selbst von ihrem Mahle,
Da eine Gottheit sich ihr Herfeuer erkor!

Anche i critici cinematografici contemporanei hanno confermato questa impressione.

Ecco un paio di brani indicativi dal copione:

> Il mare mugghia oscuro. Acque agitate! Ammasso di nuvole.
> Su una roccia in alto. Due figure. Sfumate.
> Alte sulla scogliera.
> Cielo e casa. La casa si erge piccolissima.
> L'arco del firmamento si stende senza fine. Il mare urla possente.
> L'aria è nera. Lampi taglienti e obliqui.

Schloss Vogelöd (Il castello di Vogelöd) del 1921, dal romanzo omonimo di Rudolf Stratz, ancora con Murnau, non ci sembra oggi così antiquato, e concordiamo facilmente con l'opinione di Lotte Eisner, come *Gang in die Nacht*. Una brigata di cacciatori è invitata in un castello: tra di loro è attesa anche una baronessa (Olga Tschechowa) col marito (Paul Bildt). Dopo la morte avvenuta in circostanze non del tutto chiarite del suo primo marito, un conte, essa si è risposata. Senza essere invitato appare il fratello (Lothar Mehnert) del conte, che ancor oggi è sospettato autore del fatto. L'idea del padrone del castello (Arnold Korff) e di sua moglie (Lulu Kyser-Korff) di evitare a sé e agli altri la pena dell'incontro colla cognata e il suo attuale marito, rimane senza successo. Quando i due arrivano e apprendono chi è pure presente, vogliono subito ripartire. Solo la notizia che un sacerdote, imparentato con la famiglia del conte, che vive a Roma da molto tempo ha pure annunciato la sua visita, induce la baronessa a restare. Il conte, a conoscenza dell'atteso arrivo del sacerdote, si traveste e strappa infine alla baronessa, che si fida del segreto del sacramento, la confessione che dopo un matrimonio inizialmente felice il suo primo marito voleva condurre una vita di rinuncia terrena e si ritirava sempre più dietro i suoi libri e che dopo aver conosciuto il barone, che si dimostrava pieno di premure per lei, essa aveva dichiarato a suo tempo di fronte a questi che aveva spesso desiderio di vedere qualcosa di male in quell'atmosfera di pia rinuncia. Dopo una disputa del conte col fratello a causa dell'intenzione del conte di donare ai poveri ciò che possedeva, il suo primo marito era stato trovato al mattino del giorno dopo ucciso. Per un tremendo malinteso sul malvagio desiderio di lei il barone aveva ucciso il conte. Quando ora il conte travestito, dopo questa confessione cerca il barone nella sua stanza e si fa riconoscere di fronte a lui, questi trae le estreme conseguenze e si uccide. Il secondo suicidio è quello della baronessa che cerca la morte nel lago. (Nel film ciò è indicato solo dalle riprese della distesa delle acque). Gli altri ospiti, che avevano fino a quel momento tenuto di fronte al conte un contegno di offensivo distacco, lo pregano di scusare il loro comportamento. Poi giunge al costello anche il vero sacerdote (Victor Blütner). Ha importanza il fatto che lo stile di Mayer descriva già momenti di azione psicologicamente concatenati, sebbene manchi ancora la misura stringata della limitazione più essenziale che conosciamo dai suoi successivi testi. Ecco ancora un esempio:

La baronessa. Scoppiava in una risata affannosa? Amara?
La padrona del castello sorpresa. Osserva così l'amica.
Questa rabbrividisce paurosamente. Respira a fatica a scatti.
E ora: immediatamente: la mano della padrona si contrae convulsa.
Si alza di scatto. Tutta scossa da brividi. La padrona
terrorizzata. Vuole gridare.
La baronessa. Le blocca l'invocazione? Con sguardo
selvaggiamente scintillante. Sta così in piedi alcuni secondi.
Poi: si allontana con forza. Affrettandosi alla porta. La
padrona impietrita dallo spavento. In piedi immobile.
Ecco! La baronessa. Volgendosi ancora indietro.
Si aggrappa al collo dell'amica. Baciandola disperatamente.
E sussurra:
Salvami... cara...! (Didascalia)

E' significativo anche in questo film l'inserimento della natura nell'azione, che Mayer porta poi alla perfezione nei suoi Kammerspielfilm *Scherben* e *Sylvester.* C'è una scena in questo film, indicata col titolo *La confessione*, che esprime con estrema tensione la tragicità lapidaria di una situazione spirituale. Quando si vede cioè l'assassino in una lunga e disadorna galleria del castello stare come una statua, sperduto, assieme alla donna amata con tutto lo spazio della sala tra loro. Due altre porte rettangolari conducono nello sfondo fuori dalla sala (1).

Nel film *Scherben* (Cocci) del 1921 Mayer lavora per la prima volta con Lupu Pick. La trama ci conduce nel mondo chiuso della famiglia di un casellante (Werner Krauss). In un solitario casello, in cui vivono il casellante, sua moglie (Hedmine Strassmann-Witt) e sua figlia (Edith Posca) si attende dalla città un ispettore (Paul Otto) per un controllo. Egli arriva in un mattino d'inverno col treno. Una tragedia familiare prende l'avvio quando la madre si rende conto che sua figlia è stata sedotta dall'ispettore. Disperata esce di casa tra la neve per pregare davanti a un crocifisso nella foresta. Là essa viene trovata morta congelata. La figlia, che deve riconoscere che la sua speranza di essere condotta in città dal seduttore non si realizzerà, si confida col padre in una selvaggia disperazione. Dopo di ciò questi strangola l'ispettore che si accingeva a partire. Colla sua lampada da casellante ferma il successivo treno e si consegna alla giustizia terrena colle parole: « Sono un assassino ». (L'unica didascalia di questo film). La figlia, colpita dalla follia, sta a lato del binario quando il treno si rimette in movimento. Con la storia dei conflitti di questa semplice famiglia, nella quale la visita del superiore della città irrompe fatalmente, quasi come il vento freddo dei treni che

(1) Mi sia concesso inserire qui una piccola indicazione relativa alle didascalie di questo film. Lotte Eisner scrive nel suo libro « Murnau. Der Klassiker des deutschen Films » che l'azione del film deve restare in certa misura incomprensibile a causa della mancanza delle didascalie nella copia da lei esaminata (si intende la copia della Cinémathèque Française). Questa affermazione può ora essere considerata superata, in quanto il Deutsches Institut für Filmkunde di Wiesbaden possiede una copia del « Castello di Vogelöd » con le didascalie rimaste pressoché complete.

ogni giorno passano fischiando, non è ancora riuscito a Mayer nel Kammerspielfilm di far breccia in ciò che sta dietro al fatto psicologico. Anche se il regista andò incontro con grande capacità alle intenzioni di Mayer, egli voleva tuttavia mostrare innanzi tutto delle immagini realistiche. Tuttavia riconosciamo anche qui la volontà di Mayer di creare nella rappresentazione situazioni valide in linea generale. Se ci lasciamo afferrare dallo stretto corridoio nella casa del casellante, che ha del resto la stessa efficacia della sala rimpicciolita di *Schloss Vegelöd*, con le severe porte che conducono in diverse direzioni, la catastrofe che scoppia improvvisa diventa per noi inevitabile. Perché malgrado la loro pacifica vita in comune nessuna via sembra condurre uno accanto all'altro dietro queste porte nessuna mano saggia sembra andare incontro ai pericoli delle passioni e degli istinti sopiti in loro. Messi a nudo per una causa esterna, come la visita dell'ispettore, essi sono posti senza difesa nelle mani della violenza cieca. Come nella tragedia greca essi devono percorrere il proprio cammino e... soccombere.

Senza dubbio anche la piccola scala che conduce in alto nella camera degli ospiti ha una propria funzione. Essa rappresenta la rispettosa relazione verso l'autorità rappresentata dal superiore, verso la città. Una caduta da lassù sarà dunque particolarmente profonda. Quando la figlia dopo aver appreso che l'ispettore non vuole prenderla con sé, si impone la risoluzione, con grandi occhi scuri come carbone, quasi spenti, nella cui profondità vediamo ancora la fiamma della vendetta, di martellare spietatamente nelle orecchie del padre la sua miseria, essa è davanti a noi la rappresentante di tutte le creature sfruttate, grande come un'antica dea della vendetta.

Significativo nella raffinatezza dell'espressività di Mayer è anche l'episodio nel quale egli fa sì che il padre, già sulla via della vendetta, bussi alla porta dell'ispettore. In questo momento egli rimane il casellante con la sua incondizionata ubbidienza di fronte all'autorità superiore.

E' notevole anche osservare che Mayer utilizza qui, che io sappia per la prima volta, il simbolo della croce e precisamente nella forma di una finestra che si staglia come una croce contro il cielo. Noi lo troviamo più tardi in *Sunrise*, dove ugualmente un'ombra formata dai raggi del sole di una finestra a forma di croce cade sul letto della contadina. Qui naturalmente esso deve essere espressione della religiosità della madre, accanto alle immagini di santi riconoscibili sulla parete. Come mai questa idea non è venuta a Mayer nei film precedenti? E quanto può avere in genere subito l'influenza della religione?

Se egli utilizza come nei film precedenti le riprese della natura, che sembrano riferirsi qui ai monti della Slesia, allarga però le sue possibilità di espressione mediante primi piani e riprese trasversali, come pure mettendo a fuoco particolari importanti.

I film *Hintertreppe* (La scala di servizio) che seguì ancora nel 1921, può essere inserito per il soggetto nel gruppo dei numerosi cosiddetti « film della strada » del periodo tedesco del muto, ma acquista una particolare importanza perché questa collaborazione con il grande regista teatrale rivoluzionario tedesco Leopold Jessner rappresenta il primo ten-

tativo intrapreso da quest'ultimo nel campo cinematografico. La trama concentrata agli avvenimenti più essenziali, circoscritta a sole tre persone, ci presenta il seguente conflitto.

Una domestica (Henny Porten) fidanzata con un muratore (Wilhelm Dieterle) aspetta per dei mesi un cenno di vita del fidanzato. La conforta nella sua disperazione, un postino (Fritz Kortner), fisicamente minorato, che abita in una cantina nello stesso cortile. Quando scopre che le notizie del fidanzato, finalmente giunte, sono di mano del postino, essa è commossa da tale manifestazione di affetto e si fidanza con lui. Ma ecco ritornare il primo fidanzato che era caduto da un'impalcatura ed era rimasta a lungo privo di conoscenza in ospedale. Ne viene uno scontro tra i due uomini, nel corso della quale il postino,morbosamente eccitabile, diviene assassino del muratore. Disperata la ragazza mette fine alla sua vita, gettandosi nel cortile dal tetto. Vale la pena di riportare parzialmente le critiche, senza eccezione entusiastiche, apparse dopo la prima rappresentazione in un cinema della Kurfürstendamm a Berlino, tenuta come manifestazione di beneficenza per i bambini bisognosi della città. Esse, mostrano ugualmente a quali diverse valutazioni siano giunti i critici nella visione di questo film col suo carattere di Kammerspieldl. Scrive Alfred Kerr nel *Berliner Tageblatt*: « Questo film non è espressionista, è psicologico e meravigliosamente equilibrato », mentre il *Kinematograph* si esprime al contrario: « In complesso il film nella sua mescolanza di realismo e espressionismo non ha una linea unitaria ». Mentre ancora il *Film-Kurier* è dell'opinione che questo film sia « ...la più semplice linea dall'introduzione fino alla catastrofe, la semplice condotta dell'azione in quattro episodi, ma proprio perciò, chiaro fino all'ultimo quadro », l'altro giornale specializzato *Del Film* afferma: « ...Se avessimo la divisione dei cinematografi in teatri di cultura e in teatri popolari, per i primi, sarebbe senza dubbio un grande programma. Resta da vedere quanto ci andrà il grosso pubblico ». Tra tutti i giudizi e le opinioni, tuttavia sembrano essere i più appropriati i seguenti pensieri di Herbert Ihering nel *Berliner Börsenkurier*: « Come casa, mobili, oggetti, ambiente umano, siano riferiti solo alle situazioni mimiche delle due figure essenziali, è magistrale, perché è conforme al cinema. erché conduce al gioco dei corpi, di cui suscita le variazioni. Perché l'energia invisibile di una seconda azione diventa energia visibile della pria azione... ».

Perché solo qui Mayer ha saputo far vedere i piani che in *Scherben* potevamo solo intuire. Così per esempio non ci viene mostrata veramente la festa familiare, noi la viviamo soltanto nell'influenza che essa esercita sulla domestica. Anche quando gli ospiti ci vengono presentati, mentre danzano e volteggiano, ciò scade solo in modo che essi passano dietro le finestre opache di una porta del salone, come ombre evanescenti. Noi riceviamo dunque una visione della festa che ci viene comunicata, ancora passando per l'impressione della ragazza.

Una particolare citazione meritano le scene progettate da Paul Leni, perché in esse, vi è a mio avviso e in contrapposizione alla sopracitata opinione ben presente la parentela con l'espressionismo anche senza una dichiarata uguaglianza di famiglia, se così posso esprimermi. C'è nel-

l'architettura un movimento interno che cogliamo soprattutto nella scena dell'angolo del cortile col portone, punto d'incontro serale della coppia. Le linee di queste costruzioni sottolineate dall'illuminazione, creano una strana inquietudine. A questo film, per il quale ancora nel 1926 in occasione della sua prima rappresentazione a Parigi, la rivista francese *L'Eventail* dichiarava: « Tutto il film è permeato di un'arte, che noi non siamo in grado di lodare abbastanza, ha contribuito in buona parte anche Jessnere, poiché proprio le scene nelle quali egli applica le più peculiari possibilità di espressione di questo mezzo artistico per lui nuovo, l'ottica, sono straordinariamente riuscite. Così quando introduce otticamente il ritorno del muratore, con le gambe che passano come un'ombra vicino alla finestra dell'abitazione del postino, senza aver visto l'intera figura noi sappiamo di chi si tratta.

Qualche altra cosa rimane ancora troppo legata alla maniera teatrale, come gli abitanti del cortile che circondano il cadavere dopo il suicidio della ragazza come un antico coro. O anche le mani del curioso distese in modo coreograficamente uniforme, come a difesa, nel violento aprirsi della porta della cantina dell'assassinio. E quando la ragazza come intontita dall'assassinio, sale per l'ultima volta verso l'alto la scala, questa diventa una scala alla Jessner. (Osservazione: questo concetto risale al fatto che Jessner divideva la scena nella snaturalizzazione della scena).

Con *Vanina*, chiamato talvolta anche *Nozze sul patibolo*, del 1922, Mayer si è rifatto a *Vanina Vanini* di Stendhal. Egli definisce questo film, nel quale la regia è condotta da Arthur von Gerlanch, come una ballata. Lo spirito rivoluzionario esplode all'inizio del secolo scorso anche a Torino contro le forze dominanti, impersonate con fredda violenza dal governatore della città, uno storpio (Paul Wegener). Quando guidati dall'eroe della libertà Octavio (Paul Hartmann) gli oppressi irrompono durante una festa nel palazzo del governatore, malgrado il tumulto della lotta, un fatale incontro accade tra lui e la figlia del tiranno, Vanina (Asta Nielsen). I ribelli, dopo un iniziale successo, sono respinti, Octavio arrestato. Quando egli viene condotto in catene nella sala, Vanina si riconosce davanti al padre e agli ospiti ancora presenti, come sua fidanzata. Il governatore, con un eccezionale dominio di sé, conferma freddamente la dichiarazione della figlia. Le catene sono tolte a Octavio. Le nozze sono indette per il giorno dopo, tuttavia a condizione che, egli debba tradire i piani della congiura. Dopo una terribile lotta interiore, in Octavio prevale l'amore. Mentre in città la rivolta è ancora in corso, nel salone delle feste del palazzo, hanno luogo solennemente le nozze. Ma ad un cenno del governatore, irrompono poco dopo degli armati e con le parole brutalmente calme del vecchio, « Così punisce il governatore di Torino », strappano Octavio dal fianco di Vanina. Colla sua naturale fiera ostinazione, Vanina vuole costringere il padre a revocare l'ordine. Ma anche quando dopo una vera e propria lotta con lei, privato delle stampelle, cade al suolo, egli non cede. Tuttavia essa si affretta quasi volando alla scrivania dove può trovare l'ordine di annullare l'arresto, col quale si precipita, passando davanti alle guardie, nel carcere di Octavio. Insieme, essi fuggono ora attraverso i corridoi e le gallerie del castello che sem-

brano senza fine e giungono finalmente ad un gigantesco portone che si trova nel fondo di un cortile e che sembra promettere la salvezza. Il portone socchiuso, fa però vedere ora chiaramente, un patibolo eretto dentro ad esso, con carnefici e sgherri. Sugli scalini che conducono in alto, sta in piedi sogghignando il governatore. Octavio viene tirato dagli sgherri dietro il portone che si chiude davanti a Vanina. Disperati i suoi pugni martellano contro il duro legno, finché cade al suolo senza vita. Quando il padre più tardi esce dal portone nuovamente aperto non la degna di uno sguardo.

Il film fu presentato, ancora prima che a Berlino, a Monaco in estate nel quadro della Settimana del Cinema Tedesco e ottenne delle recenzioni eccezionalmente buone. Vien specialmente messo in rilievo il copione, nel quadro Mayer ha « sentito poeticamente gli eventi ». Sono stati anche particolarmente apprezzati anche il viraggio del film e gli « stanchi colori per una vita che muore ». Poiché finora non ho né visto una delle copie che abbiamo né conosco il copione, ho dovuto ricorrere per le mie osservazioni a fonti secondarie. Nello studio del materiale di base a mia disposizione mi è tuttavia capitata tra le mani, l'edizione di un vecchio periodico specializzato (Illustrierte Film Woche, Berlino, n. 22/1922) nel quale è stato riportato a suo tempo il contenuto del film, tenendo per base, il testo di Mayer. Per la sua forza di espressione poetica, è così caratteristico nella maniera di Mayer che sembra essere di lui stesso, si sente così poco, l'elaborazione estranea, che dovrebbe essere stata fatta nei punti essenziali. Vorrei riportare qui un brano della chiusura di questo testo in originale:

> ... per paurosi corridoi gli si avvicina ora nella notte sotterranea la salvatrice, collo scritto liberatore in mano. Oltre le guardie essa viene veloce a lui. È nella sua cella, lo scuote, da lui svaniscono le ultime visioni del sogno. Lo sveglia, lo porta con sé. Sempre avanti per il labirinto nero come la notte, avanti, passando davanti a sempre nuove guardie, che lasciano passare e lanciano dietro a loro... sguardi meravigliati.
>
> Lottando il governatore si era alzato. Il servo gli portava il ruggito dell'ira. E ora stava in piedi nelle sue stampelle, una roccia, tutto ostinazione, tutto volontà. Non lo si... vince. Egli porta a termine quello che voleva: « Così punisce il governatore di Torino! ».
>
> Per i corridoi fuggono ancora Octavio e Vanina. Passando sempre davanti alle guardie che lanciano dietro a loro strani, strani sguardi.
>
> Finalmente davanti ad una gigantesca porta nel fondo di un profondo cortile. Si apre cigolando pesantemente. Fa vedere un patibolo col carnefice (Raoul Lange) e sgherri. E sugli scalini sta in piedi il governatore. Vibrando la gruccia... ridendo, ridendo stridulo... Octavio è strappato da dietro la porta dalle mani del carnefice, porta che si chiude cupa. I pugni di Vanina si accaniscono disperatamente contro il legno; ne scorre il sangue. Urla, ruggisce come una fiera ferita a morte. Invano! Sempre più selvaggiamente si alza sotto il martirio infernale e... diventa improvvisamente tranquilla, scivola immobile al suolo...

Leggendo la descrizione della fuga per i corridoi e le gallerie che non vogliono finire, in questo film nel quale Mayer ha affrontato ancora il tema *In tyrannos*, si riconosce, malgrado tutta l'azione reale, il sim-

bolo dell'audacia senza via d'uscita di voler sottrarsi al prepotere del governatore. E noi possiamo sentire come nella corsa dei fuggiaschi verso la libertà i momenti che continuamente ritornano ritardandola gravino anche su di noi come piombo, come un incubo, nel quale i secondi diventano eternità, ciò che viene espresso già da Béla Balasz nel suo libro *Der sichtbare Mensch* con queste parole: « ...se questo andare per il corridoio durasse dieci metri, sarebbe un passaggio senza significato e propriamente superfluo. Ma questo cammino non vuol finire. Corridoi nuovi e poi ancora nuovi si aprono. E mentre si sente scorrere il breve tempo della salvezza come sangue da una ferita aperta, ogni nuovo corridoio si apre come misteriosamente paurosa prospettiva dell'oscuro destino. Già perduti, ma ancora liberi, essi fuggono dalla morte, che siede in arcione dietro a loro con disperata speranza. Tanto più a lungo ciò dura, tanto più si potenzia la tensione fino a spezzare i nervi... ». Che queste intenzioni di Mayer non siano state riconosciute da persone che avrebbero dovuto saperlo meglio, lo possono illustrare le argomentazioni su *Vanina* dai *Paimann's Filmlisten* di Vienna (n. 342, ottobre 1922): « Il soggetto dà troppo spazio alla semplice immagine a scapito della figurazione drammatica, una direzione che Mayer aveva già preso con *Hintertreppe* e che qui (si spera!) ha raggiunto il culmine ». Se un tale giudizio pieno di incomprensione per il volere di Mayer è già abbastanza negativo, tuttavia esso è superato da quello relativo al film, con le sue possibilità di espressione. Se si trovavano tali reazioni nei fogli specializzati, cosa ci si poteva aspettare dal grosso pubblico! Anche se nei titoli di testa del film *Erdgeist* (Lo spirito della terra) Carl Mayer è nominato come autore del copione, sembra, come ho potuto ricavare finora almeno da una fonte, che egli si sia allontanato abbastanza presto da questo lavoro e in ciò fece bene. Questo film girato pure nel 1922 rappresenta la seconda attività di Leopold Jessner nel campo del cinema. La collaborazione iniziata in modo così promettente con Mayer in *Die Hintertreppe* non poteva qui, non solo essere ripetuta con successo, ma portava anche in modo deludente ad una interpretazione che permetteva di offrire solo qualcosa di più, del teatro filmato.

Nel film, la cui trama segue l'omonima tragedia di Frank Wedekind, nella quale Lulu (Asta Nielsen), sollevata dalle bassezze morali della sua origine dal dottor Schön (Albert Bassermann), segue il fatale destino di dominare eroticamente gli uomini che la incontrano, per diventare infine assassina del suo amico e protettore da tanti anni, furono profuse le forze migliori degli attori del tempo. Se pensiamo a Gustav Rickelt quale consigliere sanitario, il dr. Goll, nel suo amore fatalmente perverso per Lulu, a Rudolf Foster come Alwa, il figlio del dottor Schön che si rovina per lei, o se teniamo presenti Alexander Granach, il vecchio Schigolch legato a Lulu dall'origine o dalla natura morale, e Karl Ebert, il pittore Schwarz fiero della sua ricchezza e del suo modo di vivere borghese, sono tutte prestazioni artistiche notevoli, a parte i due attori già precedentemente nominati.

Da che cosa può dunque essere dipeso — io non conosco il copione e la copia del film, come già ricordato, molto incompleta — il fatto che

il film, se consideriamo il carattere specificamente filmico, sia da ritenere fallito? Sicuramente, prima di tutto, dal fatto che Jessner si è avvicinato, da un uomo di teatro, a questa opera di Wedekind come ad un lavoro teatrale e non era neanche privo di pregiudizi teatrale nelle scene. Perché la rigidità dominante delle scene costruite ben miseramente senza uno sfondo visibile e che odorano di colla e cartone non può essere fatta dimenticare da dei buoni primi piani. Proprio quando, come in un film muto, che noi apprezziamo tanto per la piena utilizzazione dei suoi mezzi ottici, il significato della parola deve necessariamente cadere, noi ci attendiamo un movimento intimo dell'azione, espresso nell'immagine. Il gioco delle mani della Nielsen, riprese alcune volte dalla cinepresa, ci comunica bene una misura psicologica e noi sappiamo ben valutare, per esempio, l'episodio nel quale è rappresentata la gelosia del dottor Schön, con le teste dei tre artisti fatti venire nella sua casa che girano confusamente attorno alla sua fronte, dopo essere uscito da un enorme tenda — non è lontana l'inevitabile « scala alla Jessner » — ma queste poche possibilità usate non bastano, a tener desto a lungo il nostro interesse sulla maniera di figurazione filmica.

Così possiamo rivolgere la nostra speranza solo sul copione di Mayer e rammaricarci che Jessner non abbia saputo apprezzare nella giusta misura, il grande privilegio di una rinnovata collaborazione con il « poeta » del film.

Avendo da trattare ora il film, realizzato nel 1923, *Sylvester*, di nuovo in collaborazione con Lupu Pick, siamo nella felice condizione di accostarci per le nostre considerazioni, al copione già pubblicato nel 1924; è l'unico copione di Mayer ed è anche l'unico rimasto della serie iniziata « Il copione » presso l'editore Kiepenheuer di Postdam. Ma questo ci fa ricordare allo stesso tempo dolorosamente quanto poco complete siano le copie del film rimaste. L'azione di centro ci conduce nell'ambiente piccolo-borghese di una famiglia di esercenti. Le tre persone che sostengono l'azione drammatica, sono viste da Mayer in senso espressionista come « figure ». Indicandole come « il marito », « sua moglie » e « sua madre, senza fornire i loro nomi, egli vede in loro, dei rappresentanti della sua maniera. Ecco la semplice storia: in una sera di San Silvestro la gelosia ,a lungo covata, della vecchia madre (Frida Richard di un proprietario di un locale (Eugen Klöpfer) per la giovane moglie (Edith Posca) di questi, conduce ad un odio aperto. L'incapacità di trovare una via d'uscita a questo conflitto suocera-nuora, gli fa cercare la morte come unica soluzione ad una tale situazione di indecisione spirituale. Quando, all'inizio del nuovo anno, l'atmosfera di festa e l'allegria degli ospiti sono al culmine, egli viene trovato impiccato. Se confrontiamo il copione con le copie rimaste, ci accorgiamo subito che le scene in parallelo create ad arte da Mayer, quella sull'altro piano sociale e quella nella libera natura, sono incomplete o mancano anzi del tutto. Con queste scene — non ne potremo disporre certamente se non per caso (2) egli

(2) Di ciò parlerò più avanti.

voleva contrapporre al processo drammatico da un lato il mondo del lusso e dall'altro l'immutabilità della natura.

Scrive al proposito Béla Balasz nel suo libro *Der Geist des Films*, apparso nel 1930, che appartiene allo standard della letteratura cinematografica internazionale: « Lupu Pick aveva osato per primo molti anni prima inserire tra le scene drammatiche, nel suo film *Sylvester,* immagini del mare in tempesta, senza nessun riferimento all'azione in corso. Esse dovevano solo servire da paragone ritmico (Lupu Pick era stato con ciò il pioniere del film assoluto) ». Forse siamo sorpresi che la Balasz non nomini in questo contesto Mayer come iniziatore di questi accorgimenti; possiamo generosamente perdonargli questa svista se pensiamo a quello che Lupu Pich ha detto una volta in un saggio sul rapporto tra regista e sceneggiatura: « La condizione ideale sarebbe che ogni regista si rifiutasse di fare un film, di cui non gli piace il copione ». Potremmo dunque presupporre anche senza un confronto tra copione e film, che Pick è sempre stato del tutto d'accordo col copione di Mayer e non aveva bisogno di dimostrare « nessuna inopportuna moderazione », ciò che nello stesso saggio rimprovera a molti registi.

La grande innovazione tecnica nel film fu il carrello da ripresa appositamente costruito, coll'aiuto del quale divenne possibile fare contemporaneamente movimenti frontali e laterali. Così per esempio il tempo che passa — l'azione non si prolunga al di là di qualcosa di più di un'ora — poteva essere rappresentato presentando sempre allo spettatore il quadrante del grande orologio della torre, di modo che, come Mayer disse una volta in un'intervista a Paul Rotha, « attraverso le pagine del mio copione il quadrante dell'orologio della torre si muoveva sempre più vicino su di me ».

Se leggiamo il copione, che anche alla Tavola Rotonda sarà in una traduzione, possiamo stabilire con quale plastica intensità Mayer ha fatto le sue osservazioni atte alla creazione di una Stimmung. Riconosciamo inoltre dalla letteratura del copione più che dalla visione del film il compito della macchina da presa scorrevole, un dato che aveva già constatato la storica del cinema Lotte Eisner nel suo libro *Dämonische Leinwand*, come del resto tutto quello che essa ha detto sul film Sylvester non poteva essere espresso meglio. Se anche uno storico del cinema come Paul Rotha ha espresso delle riserve di fronte a questo film, poiché egli lo definisce « noioso » nel suo libro *The Film Till Now*, dove però dobbiamo riferire il suo giudizio solo in parte a Carl Mayer, da lui molto stimato, perché derivava molto di più dal suo limitato apprezzamento per Lupu Pick nella storia del cinema, questo non ci deve stupire perché lo spettatore medio ha già provato difficoltà nella comprensione del modo di rappresentazione senza didascalie di Mayer. Anzi anche persone, che allora si sono occupate del film come mezzo di espressione artistica, in parte per proprio interesse, in parte per motivi professionali, mancavano della chiave per poter penetrare nello spazio comune esistente dietro i tre diversi piani, come potei dedurre da un saggio apparso nella rivista tedesca *Der Bildwart* che mi sembra in questo contesto abbastanza interessante da essere qui riportato e posto in discussione. Per sua ammis-

sione questa rivista, fondata nel 1923 come organo di diversi gruppi rappresentati il cinema e le arti figurative, tra i quali ha svolto un ruolo importante anche il mondo della scuola e della cultura, ha certamente servito da portavoce per certi educatori, dei quali Max Lippmann, scomparso così prematuramente e già direttore del Deutsches Institut für Filmkunde, usava dire che essi tenevano di fronte al cinema un comportamento aperto come se fosse stato scoperto al tempo degli antichi greci e romani. Chiunque siano, si tratta però di persone di cultura superiore alla media, dai quali ci si poteva aspettare comunque una corrispondente capacità di giudizio o una comprensione intellettuale.

In questo saggio, in cui l'autore dice indubbiamente anche cose giuste sul problema del « film senza parole », egli fa l'errore fondamentale di non riconoscere il rapporto d'insieme tra i tre piani paralleli. Perché quando considera le descrizioni della strada pulsante di vita, dell'atmosfera piena di luce splendente e di persone elegantemente vestite della splendida sala da ballo dei ricchi e delle riprese della natura morbidamente inserite, la landa, la foresta, il mare, esclusivamente come riempitivi dello spazio della serata, gli mancava, eufemisticamente, la fantasia di riconoscere al film la possibilità artistica di portarci, al di là del « conosci te stesso », alla tragica coscienza dello smarrimento di qualsiasi destino individuale umano nel cosmo. Lasciamo dunque la parola allo stesso autore:

SYLVESTER

Sul problema del film senza parole.

di Hans Pander, Berlino.

Recentemente ha avuto luogo all'U.T. della Kurfürstendamm la prima rappresentazione del tanto atteso film « Sylvester ». Questo ultimo prodotto della Rex-Film-A.G. significa qualcosa di più di un nuovo anello nella breve catena dei film senza parole (pressappoco « Scherben », « Hintertreppe », « Schatten »), qui piuttosto questa maniera dei film senza didascalie nel senso di Carl Mayer è giunta ad una perfezione che non è facilmente superabile e così si può adoperare questo film come pietra di paragone per giungere ad un giudizio su questo genere cinematografico. Il film è fatto con i mezzi più validi sotto ogni punto di vista: gli attori (Edith Posca, Eugen Klöpfer e Frieda Richard) recitano sotto la regia di Lupu Pick in modo così « stringente », se è permesso questo termine, che ogni spettatore apprende veramente dall'atteggiamento, dallo sguardo cosa pensano, sentono e vogliono e a ciò si aggiunge l'esemplare fotografia e illuminazione e l'efficacia delle scene. Prescindiamo dalla musica perché evidentemente musica e film non devono costituire come l'opera lirica un Gesamtkunstwerk; bensì Carl Mayer ha voluto creare un autonomo Kammerspiel.

Ciò che si adduce a lode del film non è affatto una naturale premessa per la riuscita di un Kammerspielfilm. L'essenziale è l'intelaiatura ideale dell'opera, il copione. Ciò che Mayer, l'autore, voleva innanzi tutto raggiungere, doveva raggiungere e anche ha raggiunto, non si fa superare facilmente: attraverso una serie di immagini mobili qui viene veramente evocata senza aiuto della parola, se si prescinde dai titoli di testa che sono da considerare come una locandina teatrale, una chiarissima presentazione dello svolgersi dell'azione. Sarebbe dunque risolto in senso artistico con questo genere di film il compito del « racconto per immagini »?

Assolutamente, no.

Si consideri al confronto un semplicissimo esempio: un cineoperatore deve ri-

prendere nel miglior modo possibile una partita di calcio. Egli riesce a tenere continuamente la palla nel campo; inoltre egli ferma sempre, quando è necessario, nell'immagine i gruppi dei giocatori, che intervengono nell'azione: mostra di tanto in tanto gli spettatori e alla fine la squadra vincente e gli spettatori che la applaudono. Con ciò il suo compito è integralmente assolto.

In questo senso Carl Mayer e i suoi collaboratori hanno certamente assolto il loro compito integralmente, e il loro compito più immediato era questo, perché solo sulla comprensione del tutto si può costruire il godimento artistico.

Ma essi volevano certamente raggiungere un traguardo molto più alto: il film doveva avere una forte efficacia artistica, doveva provocare « timore e compassione », proprio ciò che Aristotele esige dal dramma e ciò che in senso generale deve essere proprio di ogni opera d'arte.

Se « Sylvester » non ha raggiunto questa mèta, ciò non dipende dall'autore e dai suoi collaboratori, bensì non era possibile raggiungerla con i mezzi utilizzati per il film. Un film, un quadro di vita umana, è molto più intricato di una partita di calcio. Là il destino dipende da una palla scagliata qua e là. Nel film, come nella vita, molti fili escono da molte scene e confluiscono in qualche posto, seguendo la legge di causa ed effetto, e illuminare questo intrico di fili e di uomini, appesi ad essi, in modo da renderlo comprensibile è il compito dell'autore del film, importante come quello di un narratore. Il Kammerspielfilm cerca di semplificare questo difficile compito limitando a priori il numero dei personaggi, utilizzando poche scene e prendendo come soggetto un racconto semplicissimo. Secondo queste prescrizioni anche Carl Mayer ha costruito l'intelaiatura del film « Sylvester ». Solo tre persone, una coppia di sposi e la madre del marito, hanno una parte. Se una donna del popolo dovesse raccontare come fatto realmente accaduto il contenuto del film, si apprenderebbe all'incirca questo: « Da Müller c'è stata nella notte di San Silvestro una bella festa. La moglie non va d'accordo con la suocera. Le due donne si sono di nuovo prese per i capelli. Müller non ce l'ha più fatta e ha preso una decisione: si è impiccato ».

Questo semplice racconto è certo qualcosa di umano in senso generale. Ma se attraverso la sua rappresentazione non si trae nessuna particolare esperienza, è un'azione senza significato.

Se questa rozza storia deve essere rappresentata artisticamente, indifferentemente con le parole o come opera d'arte figurativa, l'artista che crea si libererà di tutti gli elementi secondari e si limiterà all'essenziale. Egli desta nell'ascoltatore o nello spettatore un'immagine d'insieme secondo la sua volontà guidandone i pensieri. In ciò ha il vantaggio di essere indipendente dal tempo, cosicché lo spettatore o l'ascoltatore si trova a suo agio: ogni singolo tratto può produrre i suoi effetti. Solo nell'opera d'arte parlata ciò non accade, tuttavia in essa il ritmo dell'esecuzione viene indirizzato secondo la volontà artistica.

Condizioni del tutto diverse sono date all'immagine in movimento: è legata indissolubilmente al tempo, ogni scena singola dura tanto che lo spettatore possa coglierla, poi ne seguen subito una nuova, in breve, lo spettatore durante l'intero svolgersi del film viene formalmente colmato di materia. Non ha libertà. Non può aggiungere nulla di proprio e neppure deve farlo.

La forza di concentrazione degli altri generi artistici, nei quali il creare si identifica col condensare, giunge solo condizionata al cinema: questa è una delle sue più essenziali caratteristiche.

Il film deve contenere tutto ciò che lo spettatore deve pensare, sentire e vivere. Egli può cogliere solo in modo puramente temporale l'essenziale dalla catena degli avvenimenti dei destini umani. In sé le sue scene sono di solito corte, e destini umani che si svolgono per anni il film li condensa, per lo più con l'aiuto della parola in un tempo di neppure due ore.

Il Kammerspielfilm di Mayer « Sylvester » ha un'azione che comincia poco prima delle undici e finisce poco dopo mezzanotte. Anche il film dura all'incirca un'ora. Ciò significa: non viene fatta nessuna scelta dell'essenziale. Piuttosto Mayer ha fedelmente fissato gli avvenimenti: solo il momento culminante della lite tra le due donne è omesso — evidentemente per motivi estetici — ed anche l'attuarsi del suicidio.

Perciò Mayer ha fatto delle aggiunte. Nei titoli di testa vengono nominate le scene, tra l'altro il mare. Il mare non è affatto una scena ma soltanto uno sfondo. Il mare è completamente lontano dall'azione in sé, che si svolge nell'ambiente di una famiglia piccolo-borghese, ed è imparziale come ai tempi di Omero.

Mayer ha aggiunto inoltre la festa di San Silvestro. È solo un pretesto per un film che riempie la serata a metà. L'azione avrebbe potuto svolgersi altrettanto bene alla fine del carnevale e il film chiamarsi « Aschermittwoch » (Mercoledì delle ceneri). La serata e la festa di San Silvestro sono in relazione con l'azione tanto poco come lo sarebbe stata una festa di carnevale; entrambe danno luogo ad immagini prive di contenuto e se il film si svolgesse solo nell'ambito della famiglia, la trama sarebbe stata esattamente uguale. Lo spettatore non trae il minimo vantaggio dalle aggiunte. In breve: l'azione e gli accessori sono tenuti assieme alla maniera del documentario. È un documentario esemplare, ma assolutamente non un film.

L'autore tuttavia, anche se non ha fatto alcuna scelta, ha tralasciato anche qualcosa di essenziale. L'azione che è alla base del film si sarebbe svolta in realtà non solo in una famiglia piccolo-borghese, ma in qualsiasi ambiente con la più grande violenza. Donne che litigano, gridano e l'uomo che si intromette urla solo quando la cosa passa i limiti. Le creature di Mayer non parlano. Ciò è una falsa rappresentazione. Lo spettatore sente il silenzio degli attori non come qualcosa di artistico ma come qualcosa che urta in faccia alla realtà e ciò in modo particolarmente forte dal momento che in tutto il film la realtà minuta è conservata fino nei minimi particolari. Così gli uomini di questo film non sono uomini reali. Sono degli schemi, non si partecipa alla loro vita, può accadere ciò che vuole, il cuore non batte mai più velocemente, perché lo spettatore sente ad ogni momento: essi sono muti per rispetto verso di me. Essi tacciono solo perché sanno che anche il quadro vivente sullo schermo tacerà. Egli non partecipa perciò all'azione e non si porta col subcosciente al posto di uno dei protagonisti (ognuno secondo l'età e il sesso), come altrimenti colui che gode un'opera d'arte, ma segue un gioco preparato, calcolato su di lui.

E l'effetto?

Nella maggior parte degli spettatori, noia, interrotta occasionalmente dal gusto per l'ottima recitazione, la magistrale regia, il mirabile allestimento e la splendida fotografia. E lo spettatore che pensa viene costretto ad elaborare spiritualmente il copione, vedendo questo film. Egli si chiede continuamente: cosa farà egli (od essa) adesso, affinché il mio vicino capisca ciò che è inteso.

Se « *Sylvester*, colla sua cinepresa scorrevole, colle sue situazioni cariche di Stimmung e i suoi diversi piani di scena, poteva essere pienamente apprezzato dai cineasti, il seguente film *Der letzte Mann* (L'ultimo uomo) che Mayer fece nel 1924 ancora assieme a Murnau e coll'operatore Freund, colla « cinepresa svincolata », doveva col suo successo mondiale, esteso ai più larghi strati del pubblico, mettere in ombra tutto quello fatto finora. Se consideriamo le critiche della Germania, di Parigi, Londra e New York, dappertutto era chiaro che questo film rappresentava una pietra miliare sulla strada dell'evoluzione dell'arte cinematografica.

Si era riconosciuto che il film poteva essere veramente un'arte. Ci si era lasciati sedurde dalla drammaticità mobile nel minimo di avvenimenti esterni, si era eseguita incantati la raffinata regia di Murnau, quando coglieva gli oggetti per prolugare l'azione con loro e attraverso a loro. Ci si era lasciati prendere dalle sue porte girevoli opalescenti, dalle pendole che fanno tic tac e si era capito che questo flusso ottico di movimento non era un vuoto simbolismo — un pericolo, che Lupu Pick non aveva sempre evitato — ma stava in relazione organica con l'azione. E si era infine anche pronti ad accettare, a dire la verità con un sorriso dolce-amaro, l'ironica, se si vuole, seconda conclusione, che Jannings deve avere ottenuto con la forza e che viene considerata così frequentemente come una concessione al bisogno di happy-end del pubblico, della quale Siegfried Kracauer dice però, in modo così preciso, che il film sottolinea colla seconda conclusione il significato della prima e respinge con ciò l'idea che la « decadenza dell'occidente » potesse essere guarita attraverso le sue (dell'occidente) benedizioni. Ecco la trama.

L'anziano portiere di un albergo di lusso viene sollevato dal suo incarico, perché colle sue forze non è più in grado di far fronte alle esigenze del suo lavoro giornaliero. Perciò egli viene impiegato come adetto alla toilette. Del cambio, per lui disonorevole, del posto di lavoro egli soffre tanto più che deve togliersi la sua splendida uniforme dorata che lo rendeva personalità guardata con rispettoso stupore e che portava agli abitanti del suo misero quartiere un riflesso dello splendore della vita della grande città nel loro grigio ambiente di povera gente, vita alla quale grazie a lui potevano prendere parte. Per le nozze della nipote, che hanno luogo il giorno della sua degradazione, egli ruba perciò all'albergo la sua vecchia uniforme, che egli conserva anche dopo, per mantenere il prestigio. Ma la voce del suo disonorevole spostamento si diffonde con la velocità del vento nel quartiere e causa aperto scherno e malvagia derisione quando viene conosciuta la verità. Abbattuto e sconvolto sbriga il suo lavoro quando, per l'improvvisa morte di un ospite dell'albergo, che spira tra le sue braccia, eredita una fortuna che gli permette di diventare da « ultimo uomo » della casa un ospite stimato, che ora si corteggia per il suo denaro.

L'unione tra Mayer e Murnau si è resa evidente anche qui nella maniera più completa e si deve aggiungere che anche l'operatore Freund ha avuto una parte determinante nella riuscita del film. Se Mayer stesso era instancabile nell'attingere a tutte le possibilità ottiche, tuttavia queste sarebbero talvolta rimaste forse allo stato di teoria se egli non avesse avuto in Freund lo sperimentatore sempre pronto, che non aveva pace finché non aveva trovato una soluzione per mettere a fuoco ciò che Mayer aveva in mente otticamente. Non da ultimo, deriva dagli esperimenti di ripresa di questo film lo sviluppo successivo fatto poi da parte americana e che portò al camera-kran e al camera-dolly.

Poiché vorrei portare come esempio anche qui un estratto dal copione, non è forse del tutto inopportuno cominciare a trattare della lingua di Mayer, col suo capriccioso tono col quale riesce sempre a farci cogliere visivamente l'azione mediante parole, anzi a motivarci filmica-

mente nello stesso modo il comportamento spirituale dei suoi personaggi. Legato alla maniera espressiva dell'espressionismo, egli è capace di disegnarci attraverso audaci formazioni di parole, quasi neologismi, una situazione che mostra per immagini tutte le sorprese insite nella sua lingua. Si pensa che gli avverbi e le congiunzioni da lui usati siano cosparsi come a caso nel testo oppure si comprende ugualmente poi che essi ci devono comunicare una tensione stimolante. Mentre un participio presente ci fa riconoscere l'incompiuto e l'indefinito id una situazione, un'inversione può portare in questa o in quella direzione una riga di testo. Se degli aggettivi sparsi danno al quadro dell'azione le necessarie illuminazioni, i segni d'interpunzione da lui talvolta usati persino tra loro determinano i valori di luce che sono da dare al suo quadro linguistico. Frasi condensate, inattese cesure e improvvise esclamazioni completano il quadro della sua singolare ma convincente violenza verbale. E così la lettura di un copione di Mayer è già un godimento dal punto di vista letterario, che di conseguenza ci fa giungere senza esitazioni al giudizio che qui si tratta di poesia. Una poesia che grazie al suo alto volo visivo ci conduce in spazi e tempi di un mondo di immagini, senza tuttavia staccarsi dalle sue leggi drammatiche ed ottiche.

DAVANTI ALL'ALBERGO DI NOTTE

Vicino: Andando a tastoni fuori della porta
girevole: il vecchio.
La livrea in mano.
Con spostamenti furtivi di un ladro.
Ecco! Immediato!
Un colpo di vento?
La lampada ad arco splende a intermittenza.
Su. Giù.
Oscillando intorno nella tempesta
che inizia.
Mentre il vecchio correva via.
Cupamente spaventato.
E —

Mentre la cinepresa si muove davanti a lui: Corre
abbracciando convulsamente
la livrea.
E —

Poiché la cinepresa corre più veloce di lui: Presto lo si vede
di più indietro dall'albergo
notturno.
Dopo essersi voltato in corsa.
(Sotto il potere di cattiva coscienza?)
Ed ecco! Oh spavento!
L'albergo?!

Cresce sempre più alto??!
E — e mentre corre
ansando:
Qualcosa guizza dietro a lui??!!
Volendo posarsi sulle sue
spalle???!!!
Per schiacciarlo???!!!!
I suoi ginocchi vacillano.
Minaccia di cedere per degli attimi.
Così colle ultime forze:
Tenendosi ad un muro.

Che la cinepresa aveva appena raggiunto: E nasconde l'albergo.

Grande: Qui si tiene fermo.
Ansando terribilmente.
Tenendo la livrea ammucchiata
al petto.
Dei secondi così.
Dallo sguardo chiuso facile allo spavento.
Eppure! Una forza lo attira
ora?
Guardando indietro verso quel
minaccioso albergo?
Perché ora: veramente osserva.
Pieno di paura all'angolo.
Ed ecco!

Visto da lui: L'albergo.
Sta fermo là.
Nella pace e nella notte.
Ed ecco!

Grande: Il vecchio.
Guarda ancora là.
Sempre ansando.
Eppure! Spunta un sorriso
sul suo viso?
Raggiante?
Sempre più raggiante?
E una risata ora??!!
Posseduto liberato???!!!
Così tiene ora la livrea.
E il berretto anche.
Che egli ora si mette.
In frettolosa felicità.
Così si avvolge già nel
mantello ora.
Che gli sta a pennello.
Ancor sempre ansando.
Ma infinitamente lieto.
Infine: sta ritto in piedi——!
Si accarezza la barba.
In un primitivo sentimento di piacere.

Poi: si mette energicamente in movimento.
Superbamente eretto il capo.
Ancora di nuovo in tutto un — portiere.

Mentre rapidamente oscura l'immagine.

Se Mayer col suo « letzter Mann » aveva voluto stigmatizzare il fatale rispetto, particolarmente proprio dei tedeschi, davanti alla dubbia autorità di un'uniforme, era sua intenzione con la successiva opera *Tartüff* (Tarturo) che ugualmente realizzò ancora con Murnau e l'operatore Freund, mettere in ridicolo l'ipocrisia.

Questo libero accostamento alla commedia omonima di Molière girato nel 1925, egli lo racchiuse in una cornice con la quale voleva sottolineare la validità extratemporale della critica contro l'ipocrisia con l'accorgimento shakespeariano di trattare il tema con l'aiuto di una rappresentazione. Questa opera presentata nel senso del « teatro come istituzione morale » ha il seguente contenuto. Il giovane protagonista (André Mattoni) denigrato e oppresso dall'avida governante (Rosa Valetti) del nonno (Hermann Picha) riesce ad entrare nei panni di un attore col suo cinema ambulante in casa del nonno, per rappresentarvi in film la storia dell'ipocrita Tartufo (Emil Jannigs) che vuole privare il ricco Orgon, a lui affezionato (Werner Krauss) dei beni e della moglie Elmira (Lil Dagover). Come Elmira riesce con l'aiuto della sua cameriera (Lucie Höflich) a convincere il marito della disonestà di Tartufo, così anche la governante si tradisce quando il nipote si fa riconoscere dopo la rappresentazione. Per entrare in possesso dell'eredità essa voleva addirittura avvelenare il nonno. Ora essa viene cacciata di casa senza complimenti.

Le critiche che il film ottenne dopo la sua prima rappresentazione al Gloria-Palast, appena aperto a Berlino, furono molto contrastanti. Alcuni rimproveravano la scarsa fedeltà a Molière, altri fecero sapere, come nella critica di Herbert Ihering, uno dei più noti critici berlinesi, che avrebbero gradito una distanza ancora maggiore dal testo di Molière. Comunque siano state le opinioni di allora sul film — naturalmente c'è stato anche un intero gruppo che ha visto e giudicato il film come un capolavoro — il film è sopravvissuto ad esse e può essere annoverato tra le opere classiche della cinematografia.

Perché le sempre nuove e sorprendenti inquadrature, sia che si tratti delle scene così magistralmente create in collaborazione con Robert Herlth e Walter Röhrig sia di quelle nelle quali i tratti del viso degli attori sono esaminati quasi microscopicamente, sono un costante godimento estetico. E non sappiamo dire, vedendo il film, se ci entusiasmano di più i giochi di luci notturne sulla scala, raffigurati come una composizione e realizzati dall'aprirsi di diverse porte, le raffinate immagini dell'azione riflesse su un servizio da caffè in argento o il trattamento ottico di splendenti stoffe di raso, o di contrasti stridenti. Ammiriamo infine come la cinepresa segua instancabilmente gli attori, come li faccia contrappuntistica-

mente apparire, grandi o piccoli, in angolo, come potevamo vedere similmente in *Der letzte Mann.*

Del film *Berlin - Die Sinfonie der Grosstadt* (Berlino - La sinfonia della grande città), a cui dobbiamo rivolgerci ora, solo l'idea è di Carl Mayer. Lo ha girato nel 1927 il regista Walther Ruttmann, che si era segnalato precedentemente con alcuni brevi film d'avanguardia. Anche se rimarrà contestato quanto si possa qui interpretare il concetto di « idea » nella sua influenza sull'effettiva figurazione e sul risultato finale — un copione di Mayer in ogni modo non è mai esistito e quello che di simile deve essere stato utilizzato per il lavoro, secondo le informazioni dei critici, è consistito solo nella forma di una cartoteca nella quale ogni idea era catalogata e inserita nella corrispondente rubrica. Secondo i ricordi di Karl Freund, responsabile assieme a Ruttmann del copione, l'opera di Mayer deve essere esclusivamente consistita nella semplice formulazione della domanda: « Perché non fa un film su Berlino, senza azione drammatica? ». Sia che la storiella corrisponda a verità sia che si tratti di una semplice curiosità che si racconta volentieri, nella collaborazione già collaudata con tanto successo tra Mayer e Freund deve esserci stato in ogni modo un fecondo scambio di idee, forse anche senza documentazione scritta, sul tema proposto, che è tornato utile in qualche modo al film e che forse lo spettatore molto attento può anche cogliere, quà e là. Certo molto poco secondo il punto di vista di Mayer, perché anzi egli non era assolutamente d'accordo sul modo impersonale, per così dire disumanizzato, della realizzazione, una circostanza che lo portò a far presto togliere il suo nome dai programmi, come possiamo stabilire da una striscia incollata sul suo nome negli esemplari rimastici. Era certo un tema per lui, se avesse fatto risaltare in ogni caso di più anche l'aspetto umano. Sicuramente avrebbe posto di più l'accento anche su Berlino, magari a costo della generica raffigurazione espressionistica.

Il film ci narra in una ritmica successione d'immagini lo svolgersi della vita di ogni giorno in una grande città, nella quale ci trasporta col treno partendo da una introduzione raffigurata surrealisticamente da cerchi e linee bianche, le cui forme anticipano già gli elementi costitutivi della rotaia e della locomotiva. Noi viviamo il risveglio nei quartieri operai e nei sobborghi-giardino, vediamo l'avviarsi al lavoro, che conduce gli uni negli uffici e nei negozi, gli altri nelle fabbriche e nelle officine. Qui vediamo le conquiste della civiltà, là il progresso della tecnica. Stiamo al centro della vita pulsante di una popolazione di milioni di abitanti e prendiamo parte contemporaneamente al riposo e ai piaceri dei suoi componenti, finché dopo l'accendersi pieno di allettamenti delle insegne pubblicitarie della sera, la notte scende sulla città.

Questo film, del quale John Grierson dice che « nessun film ha esercitato maggior influenza, nessuno è stato più imitato », non ha avuto allora dopo la sua presentazione un successo concorde. Se gli uni furono sgradelvolmente sorpresi da un estetismo manifestamente troppo consapevole, da una mancanza di una visione « provocatoria » delle differenze sociali — che invece a mio avviso sono senz'altro evidenti, anche se subordinate alla grande forma artistica — gli altri lamentarono la man-

canza di un riferimento più evidente a Berlino e al riguardo indicarono il film *Die letzte Droschke von Berlin* (L'ultimo fiacre di Berlino) elogiandolo al suo confronto.

Questa ultima obiezione fa capire che quei critici non si rendevano conto che nello svolgimento del tema come è stato fatto — e vogliamo concedere che non attendevano sicuramente un film turistico sulla capitale tedesca — Berlino rappresenta qualsiasi grande città, si chiami essa Parigi, Londra o New York. Perché già il titolo del film, coll'articolo determinativo davanti alle parole « grandi città », indica un'anonimità in senso lato. Di fronte all'indeterminato « una » che si trova frequentemente al suo posto, ciò significa forse solo una sfumatura, che basta però a spostare il senso dei valori verbali qui determinati. Una circostanza che non è stata tenuta in considerazione con la necessaria esattezza linguistica purtroppo anche da molti storici e giornalisti cinematografici tedeschi. Anche alcune inquadrature riportate sui programmi o le foto delle locandine dei cinematografi, nelle quali sono raffigurati dei complessi edilizi di grandi città che non sono mai esistiti a Berlino, indicano chiaramente il significato suddetto del film.

Tutti d'accordo sono i critici nell'apprezzare le capacità di Ruttmann relative alle qualità artistiche delle sue dissolvenze, delle sue inquadrature e dei suoi sbalorditi montaggi. Nel caso di questi ultimi non è certo rimasto senza influenza il *Kino-Prawda* di Dsiga Wertow. In ogni modo anche nell'Unione Sovietica rimasero così impressionati da questo film che Ruttmann ricevette perfino l'offerta di lavorarvi. Le riprese notturne così splendidamente riuscite erano dovute ad un nuovo metodo di ipersensibilizzazione del negativo, un metodo grazie al quale la sensibilità alla luce del materiale poteva essere notevolmente potenziata. Vorrei concludere con ciò che Ruttmann stesso ha detto del suo film, nel quale è riuscito solo mediante le immagini ad avvincere la nostra attenzione, rinunciando ad un'azione drammatica e ad ogni testo esplicativo.

Un film senza azione, senza contrasti amorosi, senza happy-end: impossibile! (Si dovrebbe pensare). Perché cosa ne può risultare? Un tono didascalico, poco chiaro, noioso. Devo perciò innanzi tutto assicurare da parte mia che non c'è nulla di peggiore per me dalla noia e che rinuncio volentieri al più classico dei godimenti artistici se vi giungo solo con l'aiuto di un rispettoso sbadiglio.

Grazie a Dio siamo progrediti al punto che un serio atteggiamento professorale non è più condizione preliminare per una contemplazione artistica conforme alle regole, ma abbiamo il diritto di ritenere arte ciò che ci piace, ci diverte e contemporaneamente ci spinge in un certo modo ad essere più leggeri e felici, anche se si tratta di un argomento serio.

Il film « Berlino » mi diede l'occasione di dimostrare che è oggi possibile realizzare quest'arte senza alcun compromesso.

Si dovette troncare con certi princìpi, prima di tutto ciò significò conseguentemente distruggere fino in fondo la dipendenza dal teatro dalla quale ogni buon film cerca ugualmente di liberarsi. Forza principale del cinema è la sua inesorabile onestà: la sua incorruttibile obiettività. Qui dunque gli attori non dovevano recitare il più naturale possibile ma doveva essere colto il gesto commovente dell'uomo che si crede inosservato. Ciò poteva naturalmente riuscire solo a patto

che io mi accostassi di soppiatto all'umanità ignara come il cacciatore alla sua preda. Solo così poté essere raggiunta la genuinità convincente della vita.

La seconda esigenza era quella della più rigorosa organizzazione del tempo secondo princìpi rigidamente musicali. Dal più delicato « pianissimo » si doveva logicamente arrivare fino al « fortissimo ». « Minore » e « maggiore » dovevano essere accostati logicamente o contrapposti bruscamente. Un contrappunto doveva scaturire dal ritmo di uomo e macchina. Questo carattere rigidamente musicale nella composizione del film diede la possibilità al musicista Edmund Meisel di completare e potenziare la sinfonia filmica con una musicale tracciando una nuova strada in questo campo, cosicché qui per la prima volta la musica divenne un fattore autonomo dell'opera nel suo complesso.

Spero di essere riuscito a dimostrare con questi mezzi che la vita, la vita di ogni giorno è tensione, commozione, dramma, anche senza letteratura e teatro.

Con *Sunrise* (L'alba), del 1927, il primo film realizzato da Murnau in America, per il quale fu invitato dalla Fox dopo che *Der letzte Mann* era stato presentato con grande successo anche laggiù e aveva fatto conoscere le qualità artistiche di Mayer e Murnau, giungiamo ora all'ultima opera per la quale Mayer ha scritto un copione completo. Rifacendosi al racconto *Die Reise nach Tilsit* (Il viaggio a Tilsit) di Hermann Sudermann, ma modificandone la trama — qui la coppia di contadini rimane in vita mentre in Sudermann l'uomo annega — il film racconta la storia del contadino (George O'Brien) che vive felice e contento con la moglie (Janet Gaynor) e il figlio nella sua fattoria, quando improvvisamente entra nella sua vita una donna arrivata in villeggiatura dalla città, per la quale alla fine egli si perde completamente. Essa vuole che egli vada con lei in città ma prima deve sbarazzarsi della moglie. Egli intraprende così un terribile disegno ma la sua coscienza non gli permette di fare il passo decisivo. Anziché compiere il delitto durante il viaggio per la città — egli voleva gettarla in acqua —, le chiede perdono. Scossa dalla confessione della sua intenzione, da lei oscuramente presagita, in principio riesce a tranquillizzarsi solo con molta difficoltà. Le toccanti attenzioni del marito nell'atmosfera per entrambi insolita della città, colle sue molte novità, li riporta alla fine all'allegria. Intimamente legati si rimettono in viaggio verso casa quando il delitto solo progettato diventa tremenda realtà a causa di una più forte violenza. Un'improvvisa tempesta manda in frantumi l'imbarcazione. La donna viene strappata via dalle onde ed egli la crede annegata, dopo che anche la ricerca fatta dall'intero villaggio sembra essere senza esito. Pieno di disperata ira si precipita dalla straniera. Mentre sta già strangolandola, lo raggiungono le grida che sua moglie è stata trovata viva. Dei giunchi, predisposti nel piano del delitto per la propria salvezza, hanno salvato la donna dall'annegamento. Mentre Murnau si era recato non senza interesse in America se non altro per conoscere i metodi di lavoro in uso e le possibilità di produzione di film — al riguardo poté constatare che prima non aveva mai potuto lavorare così libero da preoccupazioni finanziarie, addirittura quasi sprecando i soldi — Mayer rifiutò nettamente di venire ad Hollywood affermando che gli era possibile lavorare solo in un atmosfera a lui congeniale e scrisse il copione in Europa. Così possiamo considerare il fatto di questa

creazione « separata » un po' come un simbolo della partecipazione a questa opera cinematografica per così dire di due continenti con le forze migliori. Perché Murnau è stato fatalmente esposto, già per il fatto di dover lavorare in America e con gli Americani, ad una certa influenza esterna.

Mentre i paesaggi e le scene nelle quali si svolge l'azione non potevano naturalmente restare più caratteristicamente tedesche che nel modello letterario, tuttavia esse non sono neppure americane. E la regia di Murnau riuscì a togliere agli attori americani il loro cliché holliwoodiano, cosicché essi stanno qui davanti a noi solo come uomini senza evidenti caratteristiche nazionali. Se pensiamo che le scene create, in parte in dimensioni gigantesche, da Rochus Gliese non hanno in fondo né un carattere tedesco né un carattere americano, riconosciamo in ciò un rilievo dato alla validità, in senso generale, della figurazione. Di queste scene lo scrittore austriaco Arnold Höllriegel ha detto che esse « fanno nascere formalmente un nuovo mondo, non uno che è reale o che solo deve sembrare reale, ma un mondo di cui deve sembrare reale la f o t o g r a f i a: il mondo come volontà e rappresentazione fotografica »[3]. Anche se un'interiorizzazione tipicamente tedesca (e come potrebbe essere stato altrimenti in una collaborazione tra Murnau e Mayer?) resta evidente. Anche quello che in un primo momento appare come un villaggio tedesco assume poi delle forme quasi espressionistiche, che ricordano le scene del *Faust* o anche di *Golem*. Espressionistica è anche la particolarità, conservata ancora da Mayer, di indicare gli interpreti non con dei nomi ma solo come « il marito », « la moglie » e « la donna dalla città ». Se riandiamo alle argomentazioni della Eisner relative a questo film, sia nel suo libro su Murnau sia nel suo saggio apparso nella rivista « Cinéma 64 » (io stesso conosco solo brani del copione, apprendiamo che Murnau in questo film, senz'altro il suo più maturo lavoro, si è talvolta allontanato dal testo di Mayer, aggiungendo scene, precisando, in riprese particolareggiate, alcune osservazioni di Mayer ed anche dando forma in modo originale e più ampio ad alcune semplici notazioni d'atmosfera. Ciò che affascina in questo film è la profondità delle riprese, ottenuta per esempio nelle scene di danza facendo inclinare leggermente il pavimento della stanza e facendo impersonare le persone che si trovano sullo sfondo nella galleria da bambini travestite da adulti, come anche l'effetto che Lotte Eisner definisce in modo così preciso come « repoussoir », con un termine preso dalla storia dell'arte, poiché quei contrasti ombreggiati in primo piano noti alla pittura producono una prospettiva sorprendentemente profonda.

Se rivediamo la scena della palude, quando la cinepresa di Charles Rosher coglie, seguendole passo passo come cercando una pista, le gambe del contadino e della donna dalla città, le uniche cose che si vedono, notiamo che solo a malapena possiamo essere avvinti di più dall'immediatezza della nostra partecipazione alla vicenda di questo film nel quale

(3) È evidente il riferimento al titolo dell'opera di Schopenhauer « Il mondo come volontà e rappresentazione » (*n.d.t.*).

ogni immagine ha qualcosa da dirci riguardo il tema, l'azione. E non ultimo, riconosciamo qui la collaborazione, portata al grado di assoluta maestria, tra Murnau e Mayer, nella quale possiamo senz'altro includere anche i collaboratori responsabili per la fotografia e le scene. Seguono ora alcuni brani tratti dal copione.

Mentre per alcuni di questi film possiamo escludere con una certa sicurezza una sceneggiatura di Mayer in base alla conoscenza del suo stile, per altri non si può scartare la presunta partecipazione. Poiché di molti di questi film problematici non sempre abbiamo copie complete, men che meno poi i relativi copioni, ci troviamo frequentemente in un dilemma. E se in questo contesto torno ancora a ciò che ho dichiarato a proposito di *Sylvester*, cioè che l'incompletezza di certe copie non è casuale, lo faccio solo per condannare risolutamente in questa occasione questa barbarie di fronte ad opere d'arte, nata dall'ignoranza, dalla trascuratezza e dall'affarismo. Perché se il tempo deve già essere ugualmente il più maligno nemico di tutti gli storici cinematografici in relazione alla conservazione del materiale rimasto, esso non dovrebbe trovare un altro alleato nella stupidità, perché solo questa può essere stata responsabile, nel caso del film suddetto, del fatto che siano pressoché senza esito le nostre ricerche delle scene di natura volute da Mayer. Ad ogni modo ho scoperto un altro film, studiando la letteratura specializzata, per il quale Mayer, secondo le indicazioni da me verificate, ha scritto il copione, film che non risultava in nessuna delle filmografie da me consultate finora. Si tratta cioè del film *Der Puppenmacher von Kiang-Ning* (Il fabbricante di bambole di Kiang-Ning) nel 1923. Deve essere stato realizzato sotto la regia di Robert Wiene poco prima di *Sylvester*. Fu recensito (o censurato?) alla fine di maggio dello stesso anno.

Purtroppo all'infuori del « counter-checking » tra questa fonte, che posso ritenere valida, e i dati dell'esame della censura cinematografica del Reich pubblicati nell'*Jahrbuch der Filmindustrie 1922-23* non ho potuto trovare nessun'altra coferma in testi o immagini relativa a questo film cosicché non posso neppure dire se si tratta di un'opera espressionista. Sappiamo che l'autore della scenografia fu ancora César Klein, che conosciamo già da *Genuine*. Vorrei augurarmi e sperare che su questi e molti altri argomenti dia possibilmente più esaurienti chiarimenti il libro su Carl Mayer di Rolf Hempel che uscirà l'anno venturo edito dalla Henschel-Verlag di Berlino. Perché io non escludo che ci imbatteremo ancora in altri film di Mayer anche se naturalmente non verremo più in possesso di nessuna copia dei film in questione. Ma forse scoperte del genere ci aiutano nella verifica di frammenti di film finora senza titolo, che si trovano in archivi internazionali.

Gli ultimi anni della sua attività ci riserveranno appena qualche sorpresa. Perché dopo essere stato impressionato da *L'incrociatore Potemki*, da lui visto a Berlino nel 1926, così profondamente da modificare radicalmente la sua idea della sceneggiatura, egli considerò innovatrice un'interpretazione cinematografica solo se collegata a riprese documentaristiche ottenute applicando le soluzioni di montaggio escogitate in quel film. Solo non corrisponde alla realtà quello che Karl

Freud scrive in un articolo su Mayer, cioè che dopo il 1926 egli non ha più composto alcun copione. Perché sappiamo che questo accadde almeno per *Sunrise* e anche per *Four Devils*. È vero invece che, dopo questi due film, egli ha svolto ancora un'attività solo come consulente alla sceneggiatura, per esempio nei film di Paul Czinner *Arianne* (1930-31) e *Der träumende Mund* (1932).

Chi può dire se egli ha previsto l'irrompere di una nuova era nella quale pensava di non trovare più un posto per i suoi film poeticamente raffigurati, se forse ha capito che le vette artistiche raggiunte nella sua collaborazione con Murnau non potevano più essere superate.

Certo è, per quanto pensiamo di aver conosciuto e capito il suo carattere e la sua concezione della vita attraverso i film rimastici, che l'evoluzione politica che si annunciava nel mondo e soprattutto in Germania non avrebbe potuto conciliarsi né con la forma né col contenuto del linguaggio di Mayer. Così anche dopo essere emigrato in Inghilterra, ciò che era inevitabile dopo queste premesse, egli lavorò solo come consulente. Così per Gabriel Pascal nelle sue produzioni degli adattamenti cinematografici di *Pygmalion* (1938) e *Major Barbara* (1941) di Shaw, finché successivamente come collaboratore ed amico di Paul Rotha esercitò la funzione di apprezzato consulente el suo gruppo documentaristico.

Carl Mayer restò legato fino alla morte alla forma artistica da lui apprezzata sopra di tutto, il film. Morì a Londra nel 1944. Se n'andava così uno dei più tenaci pionieri del film poetico, la cui influenza, evidente o no, sulla storia internazionale del cinema è una realtà. Come uno dei primi artisti attivi nel campo del cinema egli ebbe la possiilità di raffigurare i misteriosi rapporti tra gli uomini e il mondo delle cose, di cui Goethe dice:

> Es ist etwas unbekanntes Gesetzliches
> im Objekt, welches dem unbekannten
> Gesetzlichen im Subjekt entspricht.

« È come una legge sconosciuta nell'oggetto, conforme alla legge sconoscuita nel soggetto ».

G. C. Argan - Espressionismo: pittura e cinema

Il cinema espressionista ha, nell'estetica moderna, un'importanza rilevante; è esso che fa del cinema un fenomeno artistico autonomo, destinato a diventare, nella situazione storica attuale, il tipo e il modello dell'attività artistica. L'innovazione non consiste, evidentemente, nel fatto di proporre una tematica particolare, nel dare un'accentuata carica emotiva agli effetti visivi, o nell'introdurre nuovi effetti ritmici; ma bensì in un cambiamento radicale nella struttura stessa e nei processi creativi non-

ché, più precisamente, nel rifiuto di utilizzare le immagini per suscitare delle emozioni simili a quelle che si provano, in determinate circostanze, alla presenza della realtà; si arriva perciò a determinare delle nuove serie d'immagini che non sgorgano dall'esperienza sensoria, ma sono elaborate dalla tecnica cinematografica nella sua qualità di meccanismo in azione. Il cinema impressionista, in effetti, propone alla società contemporanea un campo d'esperienza completamente nuovo e, di conseguenza, una nuova dimensione della coscienza; è in questo senso, e in questo senso solamente, che diventa un convogliatore efficace degli interessi ideologici e polemici, la cui attualità, però dipende in maggior misura dalla forza d'impatto e di penetrazione del mezzo di comunicazione stesso che non dalla novità o dal carattere urgente del contenuto del messaggio. La carica ideologica del cinema espressionista tedesco è probabilmente più debole di quella della pittura e della letteratura dei primi decenni del secolo; però, l'elemento fantastico è assai più sviluppato. Ma il fatto nuovo e importante, è che l'immaginazione creatrice non rappresenta più una evasione; al contrario, è volutamente carica di scopo e di finalità; è organizzata per essere inserita, in maniera concreta, come forza operante nel sistema delle forze attive e produttive della società; con il cinema espressionista, che tende a realizzare il vecchio ideale de la *Gesamtkunstwerke*, cioè del « teatro totale », l'arte si afferma sia come creazione che come utopia (positiva o negativa), e, pertanto, simile in ciò all'architettura del *Novembergruppe*, che le è contemporanea, l'arte inaugurata o crede d'inaugurare un'era nuova, nella quale l'immaginazione, finalmente liberata, sarà la forza creatrice, fondamentale della società.

Il film espressionista non è necessariamente tragico, allucinante, tormentato, carico di accuse gravi o di spaventose profezie sociali. È un film che ha una struttura e una tecnica nuova, che non ha niente più a vedere, con una fotografia che si muove; invece di registrare e trasmettere esperienze già percepite, questo cinema agisce come stimolante diretto delle percezioni emotive, conduce lo spettatore a uno stato di dinamismo psichico, attraverso il quale lo obbliga a partecipare attivamente allo spettacolo. È così che scompare il rapporto che deriva dalla vecchia parentela fra fotografia e pittura e che univa il cinema alle arti figurative e al teatro borghese della fine del diciannovesimo secolo. A questo rapporto che si limitava a delle analogie di soggetti e di effetti, si sostituisce un rapporto che non è più analogico ma dialettico o di struttura, un rapporto che avrà delle conseguenze importanti sia nel campo del cinema che in quello delle arti visore. Si deve, infatti, precisare immediatamente che, se è vero che il cinema espressionista è cronologicamente posteriore alla pittura espressionista e che implica questa esperienza, è altrettanto vero che l'espressionismo astratto degli anni '50, nelle sue molteplici manifestazioni, si spiega solamente se si tiene conto che la pittura ha preso a suo carico dei tipi di procedimenti operativi, introdotti e utilizzati dal cinema espressionista.

Non è certamente per caso, che troviamo, all'origine di questa trasformazione di struttura, non uno scenografo, ma uno scenarista come Carl Mayer; e cioè un artista che agisce dall'inizio stesso dell'opera e la

cui influenza viene esercitata su tutti gli elementi che compongono il film e su tutte le fasi dell'elaborazione. Il film che segna la grande svolta, *Lo Studio del Dottor Caligari* (1919) è, come men si sa, il prodotto di un *team*: scenografi e decoratori lavorano nel contesto di un programma d'azione ben preciso: ed effettivamente nel coordinamento del loro reciproco contributo che si realizza la nuova struttura, questa struttura che permette la comunicabilità fra il gruppo sociale formato dai realizzatori del film con il gruppo sociale costituito dal pubblico, e sfocia così nel carattere corale dell'opera d'arte, carattere che è uno dei princìpi essenziali dell'arte poetica espressionista. In altri termini, si può dire che il film *si fa* simultaneamente al livello dello schermo e al livello del pubblico, e che ciò che si vede non è altro che il film in formazione.

Tutti sanno che nel *Dottor Caligari*, i processi filmistici sono completamente liberi da qualsiasi referenza naturalista. Lo spazio è una scena costruita che non imita né la natura, né l'architettura e che cambia incessantemente, pur mantenendo sino alla fine il suo dato essenziale, il muro di fondo bianco. I personaggi sono anch'essi artificiali, concepiti in funzione di movimenti che dovranno eseguire in un ritmo predisposto, sempre conservando, dall'inizio alla fine, l'elemento fondamentale, e cioè, lo scuro profilo proiettato contro la scena bianca. È evidente che la costruzione di uno spazio e di personaggi artificiosi abolisce qualsiasi referenza di carattere naturalista: questa costruzione non rappresenta una fase preparatoria di addobbo o di truccatura della realtà, in funzione della sua rappresentazione, ma è già un'operazione filmica. Lo spazio e i personaggi si organizzano, agiscono, cambiano nel contesto dello stretto campo che li condiziona; il film non è altro che lo svolgersi di una situazione spazio-tempo, situazione artificiale che non si congiunge né si mescola allo spazio e al tempo ai quali lo spettatore è abituato, ma che si vuole invece sostituire ad essi. Siccome le scene e i personaggi non sono il prodotto di una scelta d'aspetti tipici o, particolarmente significativi, della realtà, ma il prodotto di una operazione artistica tecnicamente qualificata, la camera non deve né vederli, né interpretarli. La camera, cessa, finalmente, di agire come occhio che, sebbene più rapido, più penetrante e più « *sintetizzante* », rimane sempre fondamentalmente simile all'occhio umano. Non essendo più occhio, non è che la camera diventi un semplice arnese che serva a registrare, fissare e a trasmettere. La camera ritorna ad essere ciò che era in origine: una macchina, ma è effettivamente questa macchina, nel significato più vasto del termine, che costituisce il problema centrale di una civiltà che si autodefinisce meccanica.

Il film non è, come si sarebbe portati a credere, un balletto o una coreografia fotografabile e riproducibile. Cessando di essere occhio, la camera-macchina è diventata un fenomeno di gran lunga più complesso e attivo per il quale il *far vedere* non è che una funzione fra le altre e non la più importante. La camera interviene con movimenti che le sono propri e che ben poco hanno a vedere con gli spostamenti necessari ad una migliore ripresa, ma che s'inseriscono, con un modulo idoneo, nella dinamica dello spettacolo filmico. Basta osservare come si accavallino i cambiamenti di scena e come si muovano i personaggi per capire che

tutti questi movimenti e cambiamenti sono la proiezione, o meglio, l'estensione nello spazio e nei personaggi, di una dinamica strutturale che appartiene alla macchina stessa. Per paradosso, possiamo dire che non è la macchina a registrare i movimenti dei personaggi, ma sono i personaggi a registrare e a ripetere i moti della macchina; non è forse questo il destino dell'umanità, o ciò che l'attende, nel mondo della macchina?

Personaggio essenziale, invisibile e onnipresente, la macchina è lo spettatore-attore della poetica teatrale espressionista. La macchina sono io; siete voi: il suo movimento meccanico, agitato, è il nostro stesso movimento meccanizzato. Questi esseri che si proiettano come neri profili sul bianco accecante della scena, di questa parete che è una « porta chiusa », questi esseri, siamo noi a vederci come « altri », in un simbolismo intollerabile in quanto rigido, meccanico. È questa realtà del nostro essere deformato dalla macchina che ci turba e ci sconcerta: noi sappiamo che qualsiasi storia contenuta in un film, sarà la nostra storia. Questi personaggi sono le ombre che si agitano alla soglia della caverna di Platone; e questo non è un sogno, è un incubo, non è distensione né contemplazione, ma una forza dinamica che s'impone: è l'azione.

La famosa scenografia del film *Il Dottor Caligari*, che non si ferma mai e che, allo stesso tempo, rimane sempre uguale (quel muro che blocca e che è, come ce lo dicono chiaramente dopo, una prigione), questa scenografia è stata interpretata, su un piano simbolico, nei modi più svariati. Non so, però, se sia mai stata interpretata nella maniera che mi pare la più vera e la meno simbolica, direi quasi la più evidente. Questa scenografia rappresenta lo schermo; non è niente altro che lo schermo cinematografico: ma uno schermo che non è più un piano di proiezione, una zona di spazio neutro, una semplice condizione per rendere visibili le immagini, ma che diventa esso stesso immagine ed elemento concreto e attivo del fenomeno filmico che si sta svolgendo. Ed è esattamente ciò che accade con i pittori espressionisti della *Bruecke*: la tela bianca non è semplicemente uno sfondo, ma un elemento attivo che entra nei giochi complessi dei fatti formali, non fosse altro che con il significato minaccioso e ossessionante del vuoto e del nulla.

Due componenti fondamentali dell'operazione — la macchina e lo schermo — sono pertanto inserite, integrate nella azione, in maniera concreta: e non si tratta di una presenza formale, di una sovrapposizione, ma di due funzoini che si condizionano a vicenda, di modo che lo spettacolo non può fare a meno di rendere attuale tutta la gamma delle situazioni determinate da questa azione reciproca. Lo schermo-scena si compone e si ricompone, come se fosse sottomesso all'azione di forze schiaccianti e dilaceranti, che lo distruggono, lo sconvolgono, lo spingono in tutte le direzioni. Naturalmente, il movimento dello schermo-scena è condizionato dal movimento dei personaggi; ma questi non sono che profili scuri che si agitano sullo sfondo bianco nelle direzioni e nelle cadenze imposte dalle direttive prospettiche che si disegnano sullo schermo-scena. Infatti, in questo tipo di elaborazione filmistica non vi possono essere distinzioni, o fratture, tra il movimento della ripresa e quello della proiezione; la macchina si assume le due funzioni, allo stesso modo che i personaggi

sono insieme spettatori e attori: questi ultimi sono effettivamente riportati allo stato di ombre proprio perché si trovano fra la macchina e lo schermo, afferrati in pieno dal raggio che li schiaccia, li soffoca, li deforma contro lo sfondo della scena. I loro movimenti sono continuamente deformati: in larghezza, in lunghezza, di traverso. La deformazione segue un ritmo, basato essenzialmente sulla prospettiva, e questo gioca anche sulle modificazioni dello schermo-scena: ogni movimento si realizza nello spazio e determina lo spazio; lo spazio è concepito tradizionalmente seguendo alcune leggi di prospettiva che sono a loro volta deformate e sforzate, perché lo spazio è composto di personaggi (il contrasto nero-bianco), e i personaggi obbediscono a un ritmo meccanico che altera o deforma il loro naturale movimento.

Uno degli scenografi del *Dottor Caligari*, Harmann Warm, affermava che il « cinema deve diventare grafico ». In realtà, con l'espressionismo, il cinema cessa di essere *pittorico* per diventare *plastico*. Non è da escludersi però, che i due termini, grafico e plastico, siano meno differenti di quanto possa apparire a prima vista. Non dimentichiamo che la pittura espressionista aveva rivalutato la tradizione dell'antica grafica tedesca, e particolarmente la xilografia, e che, essendo la grafica tedesca essenzialmente illustrativa, è carica di tensione narrativa e drammatica. La referenza alla tradizione grafica, per quanto concerne il cinema, ha dei precedenti significativi, anche perché sono più vicini alla fase culminante dell'espressionismo pittorico della *Brücke*: basti pensare ai films dello *Homunculus* di Rippert che sono del 1916. Ad ogni modo, nel *Dr. Caligari* il problema è posto in termini completamente differenti, strettamente tecnici; e ciò è particolarmente importante in quanto l'espressionismo, in generale, tende a rivalutare il momento tecnico in quanto momento della prassi impegnata, della lotta di espressione.

Le arti grafiche, dal punto di vista tecnico, non sono tanto vicine alla pittura o al disegno, quanto alla scultura e alla plastica. Questo carattere plastico della grafica è particolarmente evidente nell'arte tedesca del quindicesimo secolo, arte alla quale si richiamano gli espressionisti. L'artista non lavora con uno strumento tracciante (la matita, la penna, il carboncino), su un piano geometrico (il foglio di carta) la cui consistenza materiale è quasi trascurabile, ma, con arnesi taglienti, sul blocco di legno, scolpisce una materia solida, resistente. Le linee che traccia sono dei solchi, più o meno profondi, che tradiscono, testimoniano dello sforzo della mano; in questi solchi si versa una materia densa e nera: l'inchiostro. Vi è poi il peso del torchio litografico, che deforma la materia, sparge l'inchiostro fin nelle fibre del legno: alla fine dell'operazione, il foglio di carta stampata ha preso una specie di rilievo plastico, è come una sostanza bianca, rigonfiata, in relazione alla profondità del solco. È evidente, che qualsiasi cosa si voglia rappresentare, si rappresenti o si determini uno spazio; ma una cosa è il *disegnare* o rappresentare idealmente uno spazio, attraverso certi simboli, sul vuoto immaginario di un foglio di carta, e un'altra è lo scavare e il far scaturire uno spazio dall'interno e, per così, dire, contro un materiale solido e resistente. Nell'ultimo caso si agisce direttamente e con sforzo sulla sostanza, obbli-

gandola a lasciare posto a uno spazio che è opposto alla sua natura: la si costringe, per modo di dire, a superare i propri limiti fisici, a spiritualizzarsi. I pittori della *Brücke* adoperano la tela come se fosse uno strato di materia solida e resistente. Utilizzano il pennello come l'incisore utilizza il cesello o il bulino, tracciando dei segni duri, taglienti e profondi, generalmente in diagonale. Lo spazio che rappresentano è sempre trasversale, obliquo, perché « non esplode » liberamente, ma si spiega laboriosamente, dominando poco a poco la resistenza della maetria; è necessariamente obliquo in quanto, in un certo senso, è la risultante di due componenti dinamiche: la superficie piatta e dura del legno e il punteruolo che vorrebbe, sì, penetrare in essa perpendicolarmente, ma che devìa inevitabilmente. È di evidenza primaria lo spazio che si scava nella sostanza bianca e densa dello schermo-scena nel *Dr. Caligari*: uno spazio, che in effetti, non si spiega come vuoto, ma semplicemente come deformazione della superficie e nel quale i personaggi né penetrano, né si muovono, ma s'incidono, deformando, allo stesso tempo, la superficie del muro.

Ora ciò che segna, infatti, questo bianco muro di solchi di spazio obliquo e disegna sullo schermo delle linee di forze contrarie, è la camera: questa macchina che non è più un occhio che guarda, ma un essere strano, cieco e titubante, che si muove con una spaventevole forza di presa, di pressione e di penetrazione. Un essere che non contempla, ma vìola. È la camera che, in ultima analisi, determina lo spazio del cinema espressionista; non come spazio visivo ma come spazio del tatto. È vero che lo spettatore riceve uno « choc » e che questa percezione è intensificata dall'opposizione cruda tra nero e bianco: ma la percezione non fa che trasmettere allo spettatore « l'atto di violenza » che si realizza sullo schermo e gli comunica, in questo modo, la dinamica del film che *si fa* davanti ai suoi occhi. Si tratta, insomma, di comunicare un impulso motorio, che, non potendosi evidentemente realizzare come movimento fisico, si afferma completamente nell'atto stesso della percezione; di modo che si può dire che la percezione non è più un fatto passivo, ma diventa azione genuina.

Le ricerche recenti di psicologia (penso specialmente a Lowenfeld) dimostrano che l'istinto di rappresentare le cose, o, più precisamente di tracciare dei segni significativi non dipende, o, in ogni caso, non dipende completamente, dall'esperienza visiva. Bambini ciechi o la cui vista è debolissima, disegnano, *in partenza*, come i bambini normali; questo istinto, questa coercizione profonda, biologica prima ancora di essere psicologica, si ritrova sia negli uni che negli altri. Ciò che chiamiamo l'impulso *autoplastico*, non è affatto un impulso che vuole *rappresentare* lo spazio, ma tende a muoversi nel proprio livello ambientale, tende a *farsi* spazio. Non è più un problema del conoscere, è un problema dell'essere, della necessità e della difficoltà di esistere.

Tutti sanno che le correnti artistiche che, dopo la seconda guerra mondiale, riprendono la strada indicata dall'Espressionismo, per arrivare a quella « *fenomenizzazione* » pura della pittura che *si sta facendo*, che, con Pollock, prende il nome di *action-painting*, queste correnti, dicevo,

tendono effettivamente a ricuperare questo impulso vitale, primario, questa identità di origine tra il « trovarsi » nello spazio e il *divenire spazio*; dove uno non si trova nell'ipotetico vuoto platonico, ma è immerso nel contesto fisico, denso, compatto, traboccante, ostile della realtà. Si vuole, insomma, ritrovare il movimento primigenio, quello comune all'essere umano e a tutti gli esseri, all'universo e alla cellula; il movimento stesso della vita, che è stato definito nella *teoria dell'orgasmo* di Wilhelm Reich. La pittura di azione o di gesto, mi riferisco all'Espressionismo astratto americano, s'impadronisce dunque di una dinamica operativa, che era quella del cinema espressionista; non solo, ma proprio attraverso il cinema espressionista, ritrova i legami con la propria origine storica, e cioè con l'Espressionismo della *Brücke* e del *Blaue Reiter*.

Il processo storico è quindi il seguente:

1) Il cinema espressionista si sbarazza degli orientamenti sociali e delle velleità polemiche della pittura espressionista della *Brücke*, e s'innesta, se così possiamo dire, sull'esperienza del *Blaue Reiter* (Kandisky, Klee, Marc) nella misura con la quale il *Blaue Reiter* effettivamente separa le forze formali del problema dei contenuti del primo Espressionismo;

2) Il cinema espressionista sfrutta i temi del *fantastico* e dell'*Immaginario*, ma lo strumentalizza, non nel senso visore, ma nel senso della dinamica o del meccanismo interiore dell'Immaginazione, concepita come oggettiva attività creatrice d'immagini; in altri termini, il cinema espressionista trasforma il funzionamento dell'immagine in attività tecnico-operativa, il cui strumento (un vero arnese da artigiano) è una macchina che serve alle riprese e alle proiezioni;

3) L'Espressionismo astratto americano del secondo dopoguerra assume questa dinamica tecnico-operativa come media di espressione dell'essere, postulando che *essere* è esistere, e mettendo a punto, non un *essere metafisico*, ma l'essere « *qui-ora* » (in francese e in italiano nel testo: nota del trad.) e l'esistenza in una situazione storica ben determinata. Ma è necessario aggiungere che questo processo storico non è cosciente; i pittori del gesto non s'ispirano direttamente al film espressionista del dopoguerra, ma a ciò che è accaduto al linguaggio corrente del cinema, cooperando, in tal modo, a determinare le intuizioni fondamentali della civiltà contemporanea, a proposito dello spazio e del tempo, a ciò che potremmo chiamare « *ciò che succede in questo momento* » (qui-ora) (in italiano nel testo). Non ci stiamo riferendo al cinema-arte, ma piuttosto al cinema come industria culturale e come fenomeno sociale: un fenomeno al quale noi ci ribelliamo, cercando di eliminare la macchina vista come simbolo industriale e ricercando una spontaneità istintiva, un impulso vitale primario, che dovrebbe servire a liberarci dalla macchina.

Il fatto che la pittura di azione o di gesto, e cioè la pittura che realizzandosi fa della propria realizzazione un fenomeno, elimini la macchina, comprova *ad absurdum* che il problema centrale è la macchina stessa: nella macchina, che comunica la propria realizzazione, il cinema espressionista identificava simbolicamente la *Macchina* come entità, come una forma nuova ed inquietante dell'essere. La *Macchina* è veramente la

grande ossessione del nostro secolo: per la prima volta, nel cinema espressionista, la macchina è non soltanto uno strumento, meglio ancora uno strumento artigianale, ma è anche uno strumento che s'inserisce direttamente nella realtà psico-fisica dell'uomo moderno; essa interviene nel suo ciclo vitale e lo esprime. L'angoscia che traspare da tutti i film espressionisti è l'angoscia dell'uomo che constata che, non solamente egli si fa esprimere dalla macchina, al punto di non controllare più la sua stessa espressione, di non riconoscersi più nelle proprie manifestazioni, o di accorgersi, con paura, di essere completamente differente da quello che credeva di essere. Se è stato possibile concepire e ralizzare una macchina-occhio, si potrà concepire allo stesso modo, una macchina-braccio, gamba, stomaco, fegato, sesso: una macchina dunque che riproduca e amplifichi tutta l'esperienza conscia e inconscia, che l'uomo ha del mondo. Una macchina che possa prendere il posto dell'uomo, ma sia un uomo di un tipo diverso. In questo campo, le prime intuizioni scaturiscono effettivamente dalla storia del cinema, e, specificamente, dalla storia del cinema espressionista o di tradizione espressionista: basti pensare a Murnau, a Lang.

Dobbiamo pensare, allora, che la tecnologia industriale non sia l'economia del raziocinio umano, ma bensì lo sfruttamento dell'irrazionale? Non ci troveremmo più di fronte alla tecnica del conscio ma a quella dell'inconscio; forse una tecnica collettiva dell'inconscio collettivo? Il cinema espressionista non si limita a esaminare questa ipotesi angosciosa; la vive in tutta la sua portata drammatica. Sa di essere il dispositivo tecnologico e industriale che esprime la realtà più profonda della società: lo strumento attraverso il quale la società commette i propri delitti, e, nel medesimo tempo, li riconosce e confessa i propri complessi, i suoi tabù, le sue angosce, i suoi miti.

Questo cinema sa di essere, in fondo, il più potente e il più terribile dispositivo del mondo tecnologico attuale: civiltà suprema e suprema barbarie. L'arte che *si fa* è anche un'arte che si consumo, che si logora attraverso la sua realizzazione: il cinema è la macchina che fa l'arte e che la distrugge, che realizza lo scopo supremo della cultura e che annienta la storia della cultura, che commette la colpa peggiore, rimanendo innocente; è la macchina della vita totale che produce la morte.

In conclusione, se accettiamo l'idea che i nostri tempi stanno scrivendo un capitolo nella storia dell'estetica, nel quale si spiega come l'arte possa *distruggersi mentre si sta facendo* e, come, per paradosso, l'arte muoia dando vita a sè stessa, dobbiamo riconoscere che il cinema espressionista, per il suo carattere di pura esperienza operativa, ha una responsabilità grandissima non solamente nella storia del cinema ma in quella dell'estetica, e, potrei dire persino, nella storia della civiltà del nostro secolo.

(Il testo del Prof. Argan fu distribuito ai convegnisti in lingua francese. Mentre pubblicheremo l'originale nel prossimo numero, diamo qui la traduzione di Sonia Pagano).

Mario Verdone - Sul contributo austriaco alla storia del cinema e dell'espressionismo

Come deve intendersi formula di comodo la enunciazione « espressionismo tedesco », in quanto pone l'accento su un movimento sviluppatosi prevalentemente in Germania, ma che abbraccia tutta l'area culturale tedesca, ivi compreso il mondo absburgico, che poi con Schönberg e Kokoschka è proprio alle origini del fenomeno; così anche la enunciazione « espressionismo cinematografico » non può prescindere dalla componente austro-absburgica, la quale deve essere considerata in posizione del tutto analoga.

Bisognerà mettere in evidenza, anzitutto, come nel primo trentennio di questo secolo l'Austria ebbe nel concerto europeo un ruolo culturale di primo ordine. Nei suoi studi fondamentali sull'espressionismo Ladislao Mittner ha sottolineato la posizione che storicamente assumono, rispetto al movimento, l'*Urschrei* di Arnold Schönberg e *Mörder, Hoffnung der Frauen* (Assassino, speranza delle donne, 1907) di Kokoschka. È un'epoca di avanzato cosmopolitismo culturale, e un umanesimo slavo-germanico arricchisce il mondo absburgico, anche con le sue componenti inter-nazionali: Praga, ad esempio, che dà alla cultura di lingua tedesca Kafka, Rilke e Werfel.

Il Teatro viennese fiorisce per personalità di diversa tendenza, ma tutte di primo piano: Richard Strauss nell'opera, Hugo von Hofmannsthal nel dramma e nel libretto, Max Reinhardt nella regia e nel magistero attorale, talché usciranno dalla sua scuola alcune personalità di riconosciuto valore nel teatro e nel cinema: Paul Wegener, Paul Leni, Ernest Lubitsch, Otto Preminger, Wilhelm Dieterle, Joseph Schildkraut, Gustav Diehl, Friedrich Feher, Elisabeth Bergner, Hans, Helene ed Herman Thimig, Jane Tilden, Rudolf Foster, Marianne Schönauer, Paul Ludwig Stein, Ludwig Stoessel, Ulrich Bettach, buona parte dei quali viennesi. Ma furono suoi allievi o collaboratori anche Lil Dagover, Werner Krauss, Conrad Veidt, Friedrich Wilhelm Murnau, Luise Rainer, Marlene Dietrich, Wladimir Sokolov, Leopoldine Kontantin.

Continuando la enunciazione dei valori « viennesi » — internazionalmente meglio conosciuti — negli anni che precedono la prima guerra mondiale, troviamo ancora Arthur Schnitzler, poeta del « Wienercafè », questo convegno ideale, legato anche al nome di Grillparzer, che alcuni si compiacciono di mettere alla stessa stregua, nella storia del costume, dell'« agorà » greco, del « forum » romano, del « burg » germanico e del « palais » francese.

Tra i pittori come non ricordare Gustav Klimt, capofila dei trentuno della « Sezession » viennese, cui appartiene anche Egon Schiele; tra gli architetti Otto Wagner, campione dell'« art nouveau », ed Josef Hoffmann suo allievo; tra gli scrittori è Robert Musil, espatriato all'arrivo delle camicie brune. Tra i musicisti converrà ancora indicare Gu-

stav Mahler, che dirige l'Opera di Stato dal 1897 al 1907, Franz Schreker e Anton Webern, allievo, con Alban Berg, di Schönberg. Tra gli scultori, Max Klinger e Franz Metzner.

Nel mondo del teatro si inserisce anche una personalità come quella di Karl Kraus (« Die letzen Tagen der Menschheit », Gli ultimi giorni dell'umanità, 1918), autore e critico, fondatore della rivista letteraria « Die Fackel », nella quale è presente un poeta come Georg Trakl.

Pensando a scrittori quali Musil e Trakl — la cui letteratura, più che arricchirsi del metodo psicanalitico, ne accettò molti spunti di osservazione — viene spontaneo il ricordo di un'altra grande personalità che opera nel mondo della scienza, ma non è estranea alle ricerche dei poeti: Siegmund Freud. La sua « Psicopatologia della vita quotidiana » (1904, prima, e 1924 ultima edizione) fu per chiunque, ma soprattutto per gli artisti, lettura avvincente e stimolante più di ogni altra, quale documentario ricchissimo di episodi singolari, interpretazione degli atti più umili e inosservati, quanto emblematici, indicatori delle contraddizioni e dei grovigli della nostra vita di ogni giorno, psichica in particolare.

Alcuni critici viennesi diventarono protagonisti della discussione europea delle arti: Herman Bahr, grande avversario di Karl Kraus, è il primo che usa il termine di « Espressionismo » nel suo « Expressionismus » (1916). Josef Gregor è autore con Fülop-Muller di proficui studi sul teatro russo, ed è anche presente nella ricerca cinematografica con « Das Zeitalter des Films » (1932). Ad Heinz Kindermann si deve una delle più poderose opere generali di storia del teatro, dai molti e densi volumi.

Vicino a queste figure eminenti della cultura europea non trascureremo di porre anche alcuni uomini di cinema, giacché Vienna non era, alla vigilia della prima guerra mondiale, sprovvista di registi cinematografici di valore. Erano convenuti nei suoi studi gli ungheresi Alexander Korda e Michail Kertesz (famosi attorno al 1922 i film *Sansone e Dalila* e *Sodoma e Gomorra*), prima di portarsi l'uno in Gran Bretagna, l'altro in America. Brillava sullo schermo come sulle ribalte il popolarissimo Alexander Giraldi che nel *Milionenonkel* di Ernst e Hubert Marischka (1913) dà un esempio di fregolismo. Franz Lehar aveva interpretato un film autobiografico.

Vi si erano affermati, o vi erano nati, per poi svolgere altrove le loro attività, Fritz Lang, Karl Grüne, Richard Oswald, Joseph Von Sterwberg, Rudolf Meinert, taluni dei quali cospicui rappresentanti del cinema espressionista, e George Wilhelm Pabst, che stà alla origine della « neue sachlichkeit » cinematografica, Karl Hartl, Gustavo Ucicky, Joe May, Berthold Viertel, Friederich Feher, George C. Klaren, Walter Reisch (autore di un più recente, ma poco conosciuto *Der Cornet*, « L'alfiere », da Rilke). Ma quello che doveva diventare il maggiore dei cineasti nati a Vienna e tra i quattro o cinque maggiori di tutto il mondo, Eric von Stroheim, si era trasferito in America nel 1909 e si era messo a fianco di Griffith. Fu quest'ultimo che con *Blind Husbands* (1918), *Foolish Wives* (Femmine folli, 1921), *Merry Go-Round* (Donne viennesi, 1922-23), *Queen Kelly* (1928), *The Wedding March* (Sinfonia nuziale, 1926-28)

e *The Honeymoon* (Luna di miele, 1927-28) dette le immagini più calde, più impregnate di realtà, di umori e di vita della Vienna absburgica, ispirandosi in *The Merry Widow* (La vedova allegra, 1925) a Franz Lehar, cui si rivolgerà più tardi anche Lubitsch. Di tutti gli artisti fin qui ricordati forse è proprio Stroheim l'unico capace di darci una immagine autentica, sostanziosa e incancellabile della capitale imperiale: non importa se attraverso film realizzati in America, ché l'ordine mercantile di Hollywood, con cui si troverà in fiero contrasto, fino a lasciare la regia, non riuscirà a soffocare le sue origini, i suoi ricordi, il suo spirito viennese.

È, la sua, una Vienna tanto leggera quanto tragica nel fondo, assai più di quella di un Willy Forst in *Maskarade* (Mascherata, 1934), orientata verso l'epicureismo, il cui mondo è magari dissimulato in stati immaginari come quelli di Lubitsch (Illiria, Orlovia) dove è regina la danza; una Vienna superficiale e sensuale da « belle époque », regina dell'operetta, popolata di vacui ufficiali, di amministratori ottusi, di borghesi che hanno il culto della gioia di vivere, gioviali e ghiottoni, tanto che considerano « lo stomaco il più grande re della terra ». Dalla scena del teatro imperiale e del caffè si passa alla caserma. Il compiacimento della contemplazione di questa realtà — così ben rievocata da Claudio Magris nel suo eccellente volume *Il mito absburgico nella letteratura moderna* (Einaudi, Torino, 1963) cui anche noi attingiamo — diventa per gli scrittori più corrosivi (Schnitzler) anche critica. Il narcisismo sensuale non esclude la stanchezza e la vertigine della terra che manca sotto i piedi: la previsione di un futuro doloroso e mortale, affrontato senza forza di reagire, con volontarietà della decadenza, considerata ineluttabile.

A Stroheim — la cui satira è antiborghese e antimilitarista — non sfuggono gli aspetti più volgari e narcisistici di questo mondo, la sua insincerità da caserma, e ne vede come Karl Kraus il gigantesco cimitero dei campi di battaglia: basta la immagine del mutilato di *Femmine folli*, all'ingresso del lussuoso hotell. Si beve *champagne*, si dilapidano fortune, si giuoca alla roulette, si danza; ma la morte veglia i gaudenti.

Accanto ai nomi di grande prestigio che abbiamo or ora ricordato converrà farne anche altri: Richard Teschner, massimo esponente del teatro viennese di marionette, e Alfred Kubin, pittore e scrittore visionario, entrambi di origine boema; il gruppo degli artisti della Praga romantica, fra cui Kitsch, Wiener, Brod, Leppin, Weiss, Ungar, Brod, col loro interesse per il sovrannaturale e per il mistero. A Praga, amico di Teschner, è anche Gustav Meyrinck, viennese, l'autore del « Golem ».

Sono scrittori e artisti inclinati verso la metafisica: dagli aspetti realistici del mondo e della sua musicalità, compongono, in una visione fondamentalmente onirica, sintesi di sogno e di lucidità, di razionalismo e di ironia. Il loro fantasticare diventa macabro-grottesco, come nella *Danza macabra*. Il gusto dell'orribile e della morte — come in Kafka, come in Meyrinck — ha elementi romantici passionali ed esperienze occultistiche moderne. Rivivono le leggende del ghetto di Praga — come in *Reubeni* del sionista Max Brod — in strane e misteriose luci, nell'incontro di tre culture: slava, tedesca ed ebraica. Si inserisce potentemente in essi la « tradizione giudaica », cioè la « cabala » ... Ed è su

queste componenti che si forma gran parte del mondo del cinema espressionista: quasi emblematicamente tenuto a battesimo, come tutti sanno, da un praghese, Hans Janowitz, e da un austriaco, Carl Mayer (di Graz), in quel *Kabinett des Dr. Caligari* per cui il boemo Alfred Kubin avrebbe dovuto creare la scenografia, che fu poi affidata ad Hermann Warm, a Walter Reimann, ed a Walter Roehrig. L'organizzatore della produzione fu il viennese Rudolf Meinert, come ha testimoniato Hermann Warm. Il regista doveva essere Fritz Lang; la direzione passò poi a Robert Wiene che più tardi dirigerà a Vienna *Le mani d'Orlac*, altro film caratteristico di questo periodo.

Fra gli attori (tutti appartenenti al gruppo di Max Reinhardt) figurava accanto a Werner Krauss, Conrad Veidt e Lil Dagover un altro viennese: Friederich Feher, che doveva in seguito divenire regista.

Non v'è chi non veda che questo film, *Il Gabinetto del Dr. Caligari*, presentava in origine caratteristiche assolutamente austro-absburgiche, ed in questo senso dovrebbe essere considerato anche il *caligarismo*, senza disconoscere le influenze romantiche — Stendhal, Hoffmann, Poe — che sono presenti anche in Mayer; basti notare i nomi: Caligari, Vanina Vanini, entrambi stendhaliani.

Ma questi dati, che ora abbiamo messo in rilievo, acquistano una più grande importanza in una situazione culturale particolare: esaminiamo per esempio il romanzo *Golem* di Gustav Meyrinck (di cui Kafka e Teschner si attestano debitori).

Nel romanzo di Meyrink, che racconta l'allucinante storia di un cesellatore di gemme, accusato di un crimine non commesso, è evocata la leggenda di un uomo artificiale — il Golem — che un rabbino cabalistico ha creato nel ghetto e votato ad una presenza automatica, senza pensiero, mettendogli una parola magica tra i denti. Ritirandogli la parola magica dalla bocca, il Golem ridiventa statua di terra. Il rabbino lo impiega come domestico: il Golem lo aiuta a suonare le campane ed a fare lavori umili di ogni genere. È un essere pesante e semicosciente, sotto la influenza della iscrizione magica, che il rabbino deve però controllare se non vuole che diventi forza irresistibile, irriflessivamente scatenata.

Non è soltanto nella evocazione della leggenda, che fa parte della tradizione letteraria di Praga (tanto che Chaijm Bloch nel 1914 compose una antologia sul tema, *Der Prager Golem*), o nella storia fantastica vissuta da Athanasio Pernath, che il libro mantiene il suo fascino. Esso colpisce per la varietà dei persoaggi, principali o secondari, che sono presentati o che vi fanno fuggevolmente apparizione: il diabolico dottor Wassory, un oculista che diagnostica glaucomi inesistenti operando sadicamente e arricchendosi con l'altrui sciagura; il vecchio manipolatore di marionette Zwakh; il rabbino-mago che legge sui testi sacri; l'illusionista che si serve di una lanterna magica per evocare fantasmi; il sordomuto tagliatore di ombre Kautsky; il famigerato assassino di Praga Babinski; un uomo dai denti di porco; ecc. Hillel, il rabbino, « vestito di una redingote nera, porta dei guanti e si tiene immobile »... Ma si vedano anche i luoghi dell'azione: caffè, cabaret, abitazione del rabbino; il ghetto dove le case di Myrinck appaiono come umanizzate: hanno « la

fronte inclinata », sembrano « assopite », e « una vita perfida e ostile sembra sprigionarsi da esse ». « Si voltano le spalle così bizzarramente ». « Erano le case le vere e segrete padrone della strada ». « Mal dipinte, come vecchi animali imbronciati si innalzano le une accanto alle altre »...

Se le case di Meyrinck sono espressioniste, e ricordano quelle che gli scenografi e architetti Hans Polzig, Albin Grau, Warm-Roehrig-Reimann, Ludwig Meidner costruirono per *Golem* (1920), *Nosferatu* (1922), *Caligari* (1919), *Die Strasse* (1923), il dottor Wassory è certamente anche Caligari e Mabuse, e lo scienziato di *Alraune* (1928, dal romanzo dell'austriaco Hans Heinz Ewers), o di *Homunculus* (1916). E appartengono al mondo di Meyrinck anche i personaggi di *Baruch* di Dupont (1924) e di *Schatten* (Il mostratore d'ombre, 1923) di Robison. Ancor meglio l'opera di Meyrinck appare ispiratrice — con Mayer, con Janowitz, con Ewers — del cinema espressionista: è suo infatti un *Das Wachsfigurenkabinett* scritto nel 1907, e realizzato in film nel 1924 da Paul Leni; suo il *Golem* che ispira nel 1914 e nel 1920 Paul Wegener. Ritroveremo il suo mondo nelle pantomime (alcune delle quali anche filmate) di Teschner e perfino nel *Michael* realizzato nel 1924 da Dreyer, dove è un forte richiamo al capitolo sesto del *Golem*, con l'episodio del Rector Magnificus e del suo allievo.

Non voglio ora esaminare da un punto di vista analitico i rapporti fra il mondo culturale austro-absburgico, autori di film inclusi, e l'espressionismo cinematografico, principalmente nell'opera di Mayer, Lang, Grüne, Pabst, Orwald.

Altri in questo convegno se ne incaricheranno, ma è possibile fin d'ora concludere che il contributo austriaco allo sviluppo dell'espressionismo nel dominio delle arti tradizionali è non meno importante di quello che riguarda il campo cinematografico.

Con Carl Mayer questo contributo va dall'espressionismo cinematografico al *Kammerspiel*, al film d'avanguardia (Mayer creò anche il soggetto della *Sinfonia di una grande città*). Con Fritz Lang, la presenza è nel cinema espressionista come in quello dello *Jugendstil* (*Dr. Mabuse* ha elementi dell'una e dell'altra corrente).

Con Pabst e Joe May si va dal *Kammerspiel* a la *neue sachlichkeit* (o *nuova oggettività*). Karl Grüne con *Die Strasse*, Richard Oswald con *Schatten*, Joseph von Sternberg con *Dar blalue Engel*, segnano tappe importanti nell'espressionismo cinematografico, anche se l'ultimo regista che abbiamo citato non è presente che alla fine del movimento. A ciò si aggiunga il contributo degli attori: in più di quelli che abbiamo sopra ricordato citiamo Ernst Deutsch (*Von morgen bis Mitternacht*), Gustav Diessel (i films di Pabst), Fortz Körtner (*Hintertreppe*, *Schatten*, *Mani d'Orlac*, *Satanas*), Rudolf Forster (*Cronik von Grieshuus*, *Dreigroschenoper*); e il contributo degli scenografi, come Ernst Stern (*Wachsfigurenkabinett*, *Die Berg Katze*), dei musicisti stessi, Hans Eisler, per esempio, allievo di Schönberg e di Webern.

Giuseppe Bevilacqua - Appunti sul tema: La posizione dell'espressionismo cinematografico nel quadro del movimento espressionista tedesco

Affrontare questo tema, sottolinearne l'importanza, significa già aver capito che esso può essere punto di partenza per un discorso esauriente; ancor più, significa aver già notato che il cinema espressionista ha innumerevoli punti di coincidenza con il *primo* Espressionismo tedesco; e ben pochi con quello ad esso contemporaneo.

Nel 1919 l'Espressionismo letterario e artistico ha raggiunto un punto massimo di divulgazione, è diventato una moda. Ma ciò che esso produce è ormai quasi privo di ogni interesse. (A questo proposito ci si vada a leggere quello che scriveva allora uno dei più qualificati rappresentanti del movimento, Kasimir Edschmid, nel famoso saggio intitolato: *Bilanz 31 Dezember 1919.*) Interesse offrono piuttosto ormai i movimenti nati da vari modi di superamento dell'Espressionismo, oppure da una sua « sistemazione » in termini di consapevole poetica: dadaismo, astrattismo, dodecafonia...

Ma nello stesso anno 1919 ecco che il cinema irrompe sulla scena, portando a nuova attualità le conquiste stilistiche e tematiche — come anche le incertezze e le invenzioni potentemente « ingenue » — degli anni di fondazione dell'Espressionismo. L'Espressionismo così si rinnova, rifà, con il cinema, la propria storia iniziale.

In che consistono quelle conquiste? Sarà bene verificarlo nella loro versione prima e originaria. Questo ci rimanda al primo decennio del secolo, alla sua seconda metà, allorché la letteratura, le arti e la musica tedesca sembrano farsi oggetto di una di quelle mutazioni biologiche, apparentemente inspiegabili e quasi repentine, che costituiscono i nodi cruciali nell'evoluzione di una specie.

Proprio come in biologia, lo stacco decisivo non è rappresentato dall'apparizione di un nuovo organo o da una modificazione strutturale, ma dall'esorbitante accentuarsi di una funzione preesistente. Nel nostro caso accade che l'artista addossi alla singola unità espressiva un compito di significazioni implicate molto maggiore che in passato. Già Van Gogh aveva preteso che una semplice campiture di colore esprimesse l'infinito; per ottenere lo stesso effetto, Leonardo aveva invece dipinto complessi paesaggi in dissolvenza. Van Gogh è un espressionista *ante litteram.* Non si tratta di « simbolismo », termine che si è offerto spesso a degli equivoci. Nel simbolismo la ricchezza delle implicazioni presuppone altre, anteriori conoscenze, che vengono utilizzate per cenni impercettibili; per questo il simbolismo è sempre la poetica di una cultura satura ed è un fenomeno essenzialmente letterario, anche quado trova applicazione fuori della letteratura. Simbolista è Verlaine, e per molti aspetti George; ma non Rimbaud.

I pittori che escono dalla Secessione, il Wedekind che evolve in

modi personali il dramma psicologistico di derivazione scandinava, lo Schönberg che altera l'eredità straussiana, lo Stadler che si svincola dall'iniziale simbolismo liberty non gettano a mare le tematiche preesistenti, né modificano le strutture dell'opera; essi si limitano dapprima ad accentuare in modo esorbitante l'espressività di singole unità espressive.

Il fenomeno non è soltanto tedesco, ma nei paesi tedeschi esso acquista un carattere particolare, identificabile con la predilezione per i timbri cupi e stridenti, per i colori accesi ed oscuri ad un tempo, per i ritmi ossessivi, anche quando sono lenti. Questi dati stilistici depongono tutti per una modificazione dello stato d'animo ispirativo: sinteticamente potremmo dire che essi denunciano un complesso di sensazioni e sentimenti apocalittici. Con questo siamo arrivati a un punto che è essenziale per chiunque voglia porsi il problema della genesi storica dell'Espressionismo tedesco.

Il riferimento alle mutazioni biologiche, di cui ci siamo serviti per indicare il punto d'attacco del processo innovativo, rivela qui la sua insufficienza. Solo un'astratta *Geistesgeschichte*, correlato di un'astratta storia naturale, potrebbe passar sopra al problema. Verso la metà del primo decennio del secolo e negli anni immediatamente successivi la storia dei paesi tedeschi compie un rapido *révirement*, che comporta una modifica essenziale delle prospettive storiche. Alcuni avvenimenti, non più sensazionali degli innumerevoli che avevano caratterizzato il corso dei decenni precedenti, si compongono in una costellazione particolarmente significativa. Accade quello che si può constatare talora in un preciso momento della storia di un ammalato grave, allorché alcuni sintomi in apparenza privi di grande rilievo avvertono un esercitato occhio clinico che l'organismo ha oltrepassato una soglia, oltre la quale l'evoluzione del fatto patologico ha assunto un andamento prevedibilmente irreversibile. Le stesse manifestazioni, che in altra situazione vanno intese come segni di remissione, sono in realtà una conferma della prognosi infausta. A questa stregua possono essere interpretati, nella distanza storica di cui ci gioviamo, alcuni complessi eventi di quegli anni, ad esempio la vitalità espansiva che caratterizza l'ultimo dodicennio di vita dell'impero asburgico. Sarebbe fuori luogo voler fare qui un'analisi di questi fattori, che del resto abbiamo cercato altrove d'individuare con maggior precisione. Basterà dire che la finzione rappresentata dall'« età della sicurezza » guglielmina e il cronico processo dissolutorio della compagine asburgica hanno toccato un punto di crisi irreversibile.

Gli artisti tedeschi di quegli anni avvertono tutto questo, ma, al pari dei politici, l'avvertono oscuramente. Essi vivono la crisi dall'interno, in doppio senso: perché si tratta del loro paese e perché si tratta in primo luogo della loro classe sociale, che è, più strettamente di altre, coinvolta nel processo. La realtà storica manda loro degli avvertimenti, che però danno luogo soltanto a degli stati d'animo (talora tradotti in problematiche puramente personali). Essi interrogano la realtà, ma le domande che pongono sono sbagliate, come quelle di Parsifal al re Amfortas. Le cose non cedono il loro segreto; esse possono essere descritte e sistemate nella loro impenetrabilità, come le famose mele di

Cézanne ammirate da Rilke (e da qui infatti si dirama la strada del cubismo), ma una parte essenziale del loro essere, ossia le tendenze immanenti, la parte reale di futuro che è in esse, rimane preclusa.

Gli artisti espressionisti dapprima riverberano la loro angoscia e il loro sentimento di catastrofe sul paesaggio dell'arte preesistente, inducendo quel decisivo mutamento d'atmosfera che abiamo già indicato, poi spostano gradatamente la loro ansia interrogativa dalle cose ai nomi, dalla rappresentazione all'espressione. È questo, a mio parere, l'ulteriore passo che caratterizza e delimita in modo inequivocabile l'espressionismo, non soltanto quello tedesco.

Poiché la realtà si rifiuta, gli espressionisti si accaniscono sul suo equivalente che è l'universo di segni formatosi nel tempo per dominare razionalmnte il reale. In questo ha radice la violenza aggressiva, in qualche caso la rabbia impotente, caratterizzante il rapporto che l'artista espressionista istituisce con i linguaggi tradizionali. Poiché la cosa è muta, l'espressionista si rivolge alla parola che la rappresenta, come se dalla parola e non più dalla cosa si dovesse ricavare quel senso generale della realtà, quella risposta alla sua angoscia che la storia in crisi reclama.

È così che il mezzo espressivo viene violentato, torturato, nella supposizione che esso racchiuda in sé un segreto che bisogna strappargli. La parola si riduce a grido, che infine viene scagliato contro la realtà impenetrabile. « Zerschleuderung der Sprache zur Zerschleuderung der Welt », secondo una definizione coniata da Gottfried Benn. Il gesto degli espressionisti, questo loro scagliare la « lingua » contro il « mondo » per frantumarlo e coglierne il senso sfuggente, oggi indubbiamente ci appare come un gesto estremo che tradiva l'impotenza. Tuttavia la tensione conoscitiva da cui era ossessionato quel piccolo drappello di poeti, pittori e musicisti (cinque o sei, dice Benn), che nell'anteguerra crearono le basi e nello stesso tempo i risultati più duraturi dell'Espressionismo tedesco si tradusse in una straordinaria capacità visionaria e anticipatrice. Georg Heym, morto all'inizio del 1912 e che si autodefiniva « der Mann der Dinge, ... ich, der Spiegel des Aussen, ebenso wild und chaotisch wie die Welt », ha descritto la guerra scoppiata tre anni più tardi come nessun politico era riuscito a prevederla. Si avverte che l'attrito con la « lingua » era stato, nella sua prima intenzione, attrito con il « mondo »; soprattutto con la parte più enigmatica di esso, ossia il futuro incombente, già presente come potenzialità catastrofica. Da questi attriti si accende il linguaggio dei maggiori espressionisti, quel loro stile pieno di scintillazioni, di sussulti violenti, di crudità allucinatorie.

Più tardi si è voluto fare della poetica espressionistica una poetica sostanzialmente indipendente dalle realtà oggettive, ossia tutta rivolta a scavare dalle cosiddette profondità dell'io delle visioni autonome. Questa ricostruzione critica, che appare quanto meno discutibile, si spiega e in parte si giustifica con alcuni reperti innegabili, ma che forse non sono stati sufficientemente criticati. Essa si basa, ad esempio, sull'osservazione del *Blauer Reiter*, dimenticando però che in questo movimento l'esigenza espressionistica si contamina di molti apporti estranei, non tedeschi, in primo luogo di misticismo orientale, per la parte preponderante che in

esso hanno avuto artisti slavi, come Kandinski e Jawlenski. E così in Marc, che pure si avvale di un colore esaltato espressionisticamente, troviamo un dinamismo di pretta marca futuristica, anche se trasferito dal mondo della tecnica al mondo della natura primitiva. E lo stesso Macke, che pure è stato vero e grande artista espressionista quando dipingeva quelle figure umane aggirantisi sbigottite in parchi ombrosi e lungo tristi peschiere, accede poi con gli acquarelli tunisini a una poetica del tutto diversa. Ma a parte il *Blauer Reiter*, è innegabile che la seconda generazione espressionista, quella che opera soprattutto nella letteratura durante gli anni di guerra, ha esaltato in sede anche teorica i valori di una soggettività creativa assolutamente sovrana, svincolata — come si diceva — dalle imposizioni della realtà esterna. Senonché, visto criticamente, questo « ritorno al soggetto » oggi può anche essere inteso come una sublimazione o *escamotage* dell'esigenza espressionistica originaria. In altre parole, quella che i. Kafka o in Trakl era una riduzione tragicamente sofferta e mai pienamente accettata alla propria angosciata singolarità, diventa ora vanteria soggettivistica che mimetizza una resa, diventa proclamazione enfatica di libertà velleitarie. Non per nulla lo sviluppo più conseguente è rappresentato dal dadaismo, nato intorno al '17 nell'ambiente disimpegnato e cosmopolita di Zurigo.

Bisogna poi anche tener presente che le prime cannonate di quella famosa domenica d'agosto del '14 avevano attualizzato e materializzato quella svolta storica che gli artisti degli anni precedenti avevano presentito in modo arcano e apocalittico, togliendo così mistero a quella che era stata la prima sorgente d'inquietudine e d'ispirazione. A guerra finita il movimento era ormai diventato quasi un'accademia; e infatti cominciano a pullulare i consuntivi. Intanto gli avvenimenti del primo anno di pace cominciano ad abbozzare una situazione storica diversa. Nel già citato saggio del 1919, Edschmid fece allora due rilevamenti interessanti per il loro accostamento: egli anzitutto constata, per l'appunto, che l'Espressionismo letterario ed artistico ha esaurito la sua carica innovatrice (« Der Expressionismus ist kein Stachel mehr... »), e in secondo luogo registra con amarezza e sarcasmo il rapido fallimento della rivoluzione e il ritorno offensivo delle forze restaurative (« In München ziegt man Cook-Reisenden verrostete Stacheldrähte an der Vier-Jahreszeiten-Bar aus den Apriltagen Neunzehnhundertneunzehn... »).

Torniamo così al nostro problema iniziale. Come si spiega che proprio in quel momento l'Espressionismo si rinnovi stupendamente con l'arte cinematografica? L'ipotesi più facile è quella di un tardivo recupero e adeguamento: poiché il cinema tedesco nell'anteguerra non possedeva ancora le strutture produttive necessarie, esso esperimenta soltanto ora l possibilità creative del linguaggio espressionistico. Ma questa ipotesi è forse troppo esteriore e semplicistica. Se le cose fossero andate così, il risultato sarebbe stato una produzione epigonale e priva di vera originalità. Bisognerà quindi passare ad altra ipotesi, che proponiamo qui sinteticamente.

Gli uomini che nel dopoguerra tedesco si dedicano al cinema, anziché attardarsi su temi esauriti o applicare di seconda mano un lin-

guaggio preformato, affrontano alla radice la nuova situazione e ricavano da essa *direttamente* una lezione che li costringe a forgiarsi un adeguato linguaggio. Essi partono da una particolare percezione del « mondo » (nell'accezione data a questo termine da Benn) e lo fanno con uno spirito che è simile a quello con cui i grandi espressionisti d'anteguerra avevano affrontato i problemi di fondo dei loro anni. Vi è un'analogia, meno di contenuto che di forma, tra le due costellazioni storiche cui ci riferiamo: quella che aveva cominciato a profilarsi intorno al 1904-05 e quella dell'immediato dopoguerra. Sono due diversi capitoli della storia tedesca moderna, ma che riproducono determiate costanti di quella storia stessa.

Se l'inizio del secolo aveva visto la dissoluzione delle speranze e dei sogni suscitati dal prepotente espandersi del Reich, il primo dopoguerra — con un ritmo molto più incalzante — aveva fugato le speranze e i progetti, sorti già durante il conflitto, di una palingenesi democratica del Paese. In un caso come nell'altro, a questo rapido oscurarsi segue un periodo d'incertezza e di presentimenti catastrofici che assumono talora un carattere d'incubo: beninteso, solo per gli spiriti più attenti e sensibili, poiché ancora una volta le minacciose tendenze che s'instaurano nella realtà non si manifestano con sintomi vistosi. Anzi, la restaurazione dell'area Noske, pur tra gravi travagli economici e politici, sembra avviare la Germania ad una riformistica risoluzione per gradi delle sue vecchie contraddizioni interne. E questa impressione diventa dominante dopo la *Währungsreform*. Non per nulla proprio in quel momento (1924-25) anche il cinema espressionista conclude il suo ciclo. Non molti allora capirono che l'esplosione delle contraddizioni irrisolte era soltanto sospesa per pochi anni.

Con quella specie di ristretto piano Marshall che fu il piano Dawes l'America prese allora sotto le ascelle la traballante democrazia borghese di Weimar. (Questo, fra l'altro, può spiegare la differenza di tempi nell'instaurazione del fascismo. L'Italia non ebbe allora gli aiuti americani, essa era ancora area marginale e poteva essere tranquillamente lasciata al suo fascismo, come oggi la Grecia. La Germania aveva avuto il *Putsch* di Monaco non molti mesi dopo la marcia su Roma, essa era « matura » per il fascismo; ma l'intervento esterno congelò per qualche tempo le contraddizioni e diede un'illusoria impressione di stabilità, cui in letteratura corrisponde il periodo, un quinquennio all'incirca, della *Neue Sachlichkeit*.) Ma quando, a partire dal 1929, l'America sarà costretta a pensare anzitutto alle faccende di casa propria, in Germania i contrasti di fondo si ripresenteranno, per di più aggravati dalla crisi mondiale, e questo ci aiuta a capire la effimera « seconda » stagione dell'espressionismo cinematografico, che ha creato qualche imbarazzo ai « periodizzatori » e che si manifestò con Von Sternberg e Lang.

Ma torniamo all'immediato dopoguerra. Quella che forse potrebbe essere teorizzata come condizione comune di ogni espressionismo: ossia il tentativo di forzare con mezzi « divinatori » il senso di una realtà impenetrabile e minacciosa si applica ora a un compresso di dati storici nuovi, anche se analoghi, rispetto a quello che avevano caratterizzato la crisi dell'età guglielmina. *Der Untergang des Abendlandes* di Spengler, che

viene scritto proprio in quegli anni e si pubblica nel 1924, prospetta la catastrofe del mondo occidentale non più come suicidio delle vecchie classi dirigenti, ma come involuzione di larghe masse giunte fino alla soglia di un'amministrazione democratica del potere e poi traviate da miti irrazionali: ossia come fascismo. (Del resto il 1924 è anche l'anno in cui vede la luce lo *Zauberberg*. Circa un ventennio prima Mann aveva rispecchiato la crisi che era nell'aria scrivendo i *Buddenbrook*, « decadenza di una famiglia »; ora dai fitti conciliaboli di Naphta e Settembrini emerge il presentimento di una catastrofe ben più vasta e radicale, emerge lo spettro di una mistica totalitaria e distruttiva).

È nozione comune che i films, di cui *Caligari* è il prototipo, hanno prefigurato nell'ipnotismo la demagogia nazista e nell'incantatore folle la figura di Hitler. Ma è ancora necessario rilevare che, se queste prefigurazioni hanno toccato un grado così alto di suggestione, ciò è dovuto al modo con cui quegli autori hanno affrontato la realtà: ossia senza apportarvi più chiarezza di quanto fosse loro consentito, ponendosi di fronte ai segni enigmatici del tempo come ad una potenzialità che andava più vissuta che spiegata, accanendosi infine sul mezzo espressivo per strappargli latenti consonanze con una realtà che era ancora in *fieri* e quindi non afferrabile compiutamente: vale a dire comportandosi come i protagonisti della prima generazioe espressionista, i quali avevano adottato anch'essi una poetica che potremmo definire esorcistica.

Le puntuali concordanze formali che a questo proposito si possono rilevare (Karka per le scene « metarealistiche » che fanno da cornice a *Caligari* e per la fuga nei meandri delle prigioni di *Vanina*, Kirchner e altri artisti della *Brücke* per il racconto centrale di *Caligari* e per *Dr. Mabuse*, Meidner per certi scenari di *Golem*, etc.) non sono quindi in prima linea delle « felici applicazioni », ma esiti spontanei di un analogo atteggiamento di fronte ad un'analoga situazione storica. È quanto dire che l'originalità artistica e l'importanza documentaria dell'Espressionismo cinematografico tedesco viene posta fuori discussione, anche se esso va incluso, come ultimo episodio significativo, in una storia generale di quel movimento.

Roberto Paolella - Lo spirito tedesco e l'espressionismo

In questi tempi di comunicazione di masse, il movimento espressionista tedesco risulta per lo più cristallizzato, nelle Enciclopedie, in una formula che ne spiega le origini, in termini piuttosto sbrigativi; riferendole alla oscura premonizione del flagello, che doveva abbattersi sull'Europa con lo scoppio del primo conflitto mondiale (1915-1918) e alla sopravvenuta crisi del dopo guerra. Presagio e reazione il cui corso fenomenologico andrebe individuato in un arco di tempo da porre tra il 1915 ed il 1925.

Il carattere fondamentale della nuova arte viene poi fissato — non meno astrattamente — nel rifiuto del naturalismo e nella significazione della mera realtà interiore; tale da far prevalere in ogni momento della creazione artistica la pura subbiettività alla « reificante » obiettività. A non parlare che della pittura, questa definizione dovrebbe, per esempio, comprendere due movimenti abbastanza antitetici come quello che riguarda le opere del gruppo *Die Brucke* (Kirchner, Heckel, Nolde) di Dresda, inspirate ad un profondo senso di rivolta sociale; e quello del *Blaue Reiter* (Kandinsky, Macke etc.) di Monaco che, partendo dalla ipotesi teologica della rivelazione divina del linguaggio nella bibbia, sbocca in precise esigenze strutturali volte al rinnovamento semantico, sulla base di unico ritmo fondamentale che dovrebbe collegare l'uomo al cosmo.

Questi riferimenti hanno il torto di ignorare che l'espressionismo, nei suoi valori profondi, non può essere considerato solo come un portato dell'epoca, da venir racchiuso in un certo numero di anni e condensato in una formula, ma va invece studiato come una *costante* dello spirito germanico, di ieri e di oggi e di sempre, nelle sue espressioni più congeniali ed autentiche, come la concezione tragica dell'essere e del divenire nell'individuo, nel contesto sociale cui appartiene; il dilaniamento della creatura umana tra le luci della ragione ed il sentimento deteriore; la passione di costruire e la gioia di distruggere al seno della stessa comunità esistenziale; l'estremo candore nella magnificazione della vita e nella esaltazione della morte: il vecchio titanismo romantico e notturno ed il suo spirito chimerico, inteso a salvare le masse e le elites; insomma tutte le antiche fedeltà tedesche che sono, in fondo, quelle della Germania nietschiana, sempre indecisa tra i valori della vita e le forze che li annientano,

Questa nozione (estesa) del termine *espressionismo* ci permette allora di inquadrare al giusto punto i risultati di certi studi semantici francesi recenti per cui il tema privilegiato della lotta tra gli animali, riscontrabile nelle figurazioni plastiche dei progenitori teutonici (Sciti o Sarmati) potrebbe spiegare la passione agonica della Germania per la lotta, lo sforzo, il rischio anche disperato che si manifesta attraverso una sorta di splendido furore.

Che valori dell'espressionismo rappresentino, in senso profondo, una costante inalienabile dello spirito tedesco, e non solo il fenomeno di un'epoca, può essere ancora più ovviamente provata risalendo alle origini del romanticismo germanico e della sua vocazione notturna per l'al di là delle sue nere prospettive; ove si confondono ancora una volta l'io e l'oggetto, il comico e il tragico, il pensiero e l'azione. In breve, la nozione (estesa) di espressionismo finisce per mettere ancora una volta in luce quella crisi del sentimento della realtà che ha sempre rappresentato uno stato endemico del pensiero germanico; come della sua cultura e della sua civiltà.

Al tempo in cui sorge, in Germania, un movimento cinematografico espressionista, l'arte del film, nei suoi 25 anni di vita fino allora trascorsi, consentiva di porre due modi essenziali della creazione cinematografica, ampiamente sviluppati nella mia *Storia del cinema muto*: e cioè, da un lato la possibilità di interpretare la realtà nei limiti di una fondamentale

aderenza alle immagini del mondo esterno; dall'altra, quella di modificarla attraverso la creazione della libera fantasia. Da un lato Lumière e dall'altro Méliès, s'era detto fin da principio. E ora, da un lato la Svezia con la sua studiosa applicazione al gran modello della natura e l'America con la profonda ebbrezza vitale dei suoi Western, e dall'altra la Germania con la sua tendenza verso il mondo irreale.

In effetti, tutti i nuovi campi semantici scoperti dal cinema espressionista tedesco — la sostituzione della visione del soggetto a quella obiettiva, attraverso l'angolazione visuale del personaggio che guarda — il valore ossessivo che assumono, nella vicenda, gli oggetti inanimati; il potenziamento deformato dei significati espressivi e dei valori scenografici — i flussi che la figura umana sprigiona, con la sola sua presenza, ed i cui fantasmi, una volta creati, non possono essere più dominati dall'uomo — altro non rappresentano se non gli aspetti fondamentali di questa crisi fondamentale della realtà che pone ora l'apparecchio di Lumière a servizio della presa di posizione antinaturalistica, tipica come si è detto della rivoluzione espressionistica, in tutte le sue manifestazioni.

I nomi più rappresentativi di questo periodo sono certamente quelli di registi come Robert Wiene, Fritz Lang, Paul Leni, Friedrich Wilhelm Murnau, Lupu-Pick, Georg Wilhelm Pabst, i quali hanno assicurato alla scuola tedesca un privilegio, anche al di fuori dello specifico campo della cultura cinematografica. A ragione, però, gli storici integrano da tempo la rosa di questi registi universalmente noti, con la prevalente personalità dello scrittore e soggettista Karl Mayer, i cui scenari non solo alimentano costantemente la fantasia creatrice degli autori sopra citati, ma ancora valgono a creare, nella loro dettagliata stesura letteraria, il repertorio completo, lessicale e sintattico, di quasi tutte le strutture espressioniste di quel cinema. Si dice che senza l'ebreo tedesco Karl Mayer il cinema tedesco non si sarebbe mai affermato. Ma se la paternità spirituale, anunciata da James Joyce, comporta delle responsabilità non minori della responsabilità fisiologica; quella relativa alla tematica del film espressionista va nel nostro caso divisa tra i due più importanti autori di scenari del cinema germanico: Tuea von Harbou e Karl Mayer. Quanto a quest'ultimo ne riconosciamo incondizionatamente i meriti (anche in sede di provata collaborazione alla regia) per quanto riguarda la messa a punto del linguaggio cinematografico espressionista sul piano formale dei *valori significanti*: ma quanto ai *contenuti significati* occorre riconoscere la materia orripilante in cui egli troppo spesso si compiace provoca tutti gli orrori di una natura nata morta per la foga stessa del suo lirismo. Si ha cioè l'impressione che il cinema espressionista rappresentato da Mayer si sia arrestato alle soglie della sua vocazione: è perciò vano il voler ricercare nelle sue realizzazioni, troppo cariche di effetti, la rappresentazione di un ordine vitale informe che sale gradatamente alla luce come nel poema di Goethe di cui esse rappresentano il lato *Cantina di Auerbach* o *Cucina delle Streghe*, vale a dire tutta la parata delle grossolane diavolerie e dei vani sortilegi della natura, derisi da Faust in ogni occasione dei suoi incontri con Mefistofele.

Walter Alberti - L'anima ebraica dell'espressionismo tedesco

L'espressionismo è una sintesi
tra i Nibelunghi e la Kabbala.
HANS RICHTER

« Perché mai, perché mai / è caduta l'anima / da sublimi altezze / nell'abisso più profondo - la caduta genera da se stessa l'ascesa ».

(Shlomo Sanvil Rapport - S. Anski) Versetto introduttivo al *Dibbuch*.

« Ivanov - Io non sono più io, sono lui.

Shneurson - (dei rabbini Shneurson) una trovata geniale degna di un ebreo. — (Shalom Rabinovitz — Shalom Aleichem) dal dramma *È difficile essere ebrei.*

« ... Il *Dibbuch* e il *Rahab* sono la voce di un popolo il cui destino sembra essere un insanabile conflitto di contraddizioni e di estremi, tutti sotto il segno dell'assoluto ». (Samuele Avisar - Teatro ebraico).

Per non citare altro intendiamo subito giustificare queste poche frasi che ci sembrano assai più giustificate di quelle, tolte da opere ritenute « tedesche », che solitamente si usano per introdurre il cinema dell'espressionismo.

Noi desideriamo avanzare un'ipotesi di lavoro suffragata da qualche discutibile intuizione e da alcuni punti fermi, volta a indagare per quanto è possibile i rapporti tra la cultura ebraica e il mondo dell'espressionismo. Con meno prove (ma non meno di quelle addotte per l'operazione di tedeschizzazione dell'espressionismo) potremo anche soffermarci sul « chiaro scuro » dell'anima ebraica che meglio di quella « tedesca » può generare l'immagine dell'assoluto, magico, divino o diabolico.

In questi appunti ci basta avanzare qualche idea base che potremo se sarà utile sviluppare nell'intervento diretto alla tavola rotonda. Tuttavia ci sembra doveroso aver suggerito una chiave interpretativa che procede da una macroscopica lacuna: infatti, perché non si trovano mai citazioni letterarie del teatro ebraico nei testi celebrati che trattano l'espressionismo? Parlare di influssi ci può tenere a mezza aria, ma citeremo subito *Nju* il film di Paul Conner (1924) opera certo di origine « film autoren » o « kammerspiel »: tanto per fare un esempio, *Nju* è un dramma teatrale di Ossip Dymov, ebreo russo noto dieci anni prima dell'edizione cinematografica.

Non è questa una dimostrazione — citazione che ha solo valore di « spia ». Permane il sospetto che uomini, cose e idee dell'ebraismo siano rimaste in un libro coperto da molte disquisizioni sul « chiaro scuro » e sull'anima tedesca.

Se si trattasse solo dell'anima tedesca sarebbe difficile capire l'estinguersi di un così prepotente blocco culturale con l'avvento del nazismo: esso ha interpretato in qualche modo atteggiamenti « disponibili » del

popolo tedescho e non gli è stato difficile sommergere quella parte della cultura (e il cinema espressionista ne era lo specchio più evidente) che affondava la propria radice, più o meno conscia, nel misticismo dialettico originato dalle scuole di Padova, Wilna, Jassy, Varsavia, Amsterdam, Praga, Odessa, Berlino, centri famosi della grande cultura ebraica.

La psicologia etnica è certo una scienza troppo facile, ma anche la sociologia applicata all'arte presenta i suoi rischi.

Infatti l'identificazione dell'espressionismo cinematografico con la crisi postbellica tedesca non è un modulo troppo preciso: che ne faremmo del teatro di Max Reinhardt? O del sodalizio Ewers, Czinner, Mack, Rye? Transfughi della cultura mitteleuropea i cui elaboratori fantasmi appaiono già nel 1913, prima del conflitto?

La materia di indagine è enorme. E per di più vi sono state in passato ragioni valide di opportunità per non collocare chiaramente accanto a ciascun artista la vera origine etnica. E ancora si sa di correre il rischio di essere scambiati per ricercatori del tempo perso quando si opera il tentativo di individuare l'esatta genealogia degli autori.

Ma in questo caso ne vale la pena se questo potrà servire a individuare uno dei caratteri « permanenti » del film espressionista assunto come valore assoluto, come espressione « permanente » di un atteggiamento ideologico insito dialetticamente nella tormentata cultura della diaspora.

« Samuele David Luzzato (1800-1865) docente al collegio rabbinico di Padova sosteneva la preminenza del sentimento religioso (ebraico) sulla scienza e metteva in guardia contro l'illuminismo imperante. Il mondo — egli diceva — è dominato da due forze opposte: ellenismo ed ebraismo. Al primo appartiene l'estetica, il sensualismo, il razionalismo. Al secondo la giustizia, la verità, il bene. Sono due poli opposti che è difficile conciliare. Egli era equidistante sia dall'illuminismo (con carattere di integrazione razziale) e dal kabbalismo (con carattere di purificazione della razza eletta) che pretendeva di interpretare l'anima della legge mosaica. » — Eugenio Zolli: *L'ebraismo* - 1953.

La ricerca della giustizia assoluta, della verità assoluta, del bene assoluto è tipica dell'espressionismo che spesso ricorre alla forza satanica per l'affermazione del principio di libero arbitrio. Non solo, la discesa all'inferno di Caligari, Omunculus, Mabuse, Cesare, Golem, Nosferatu, presume l'onnipotenza del Rabbi in contatto permanente con tutte le forze del Bene e del Male. È la caduta dell'anima, premessa demoniaca alla resurrezione dello spirito come annunciano i versetti del Dibbuch, dramma teatrale ben noto in molte versioni (prima della grande rappresentazione nella Russia sovietica del 1917) nel mondo mitteleuropeo.

La stessa rappresentazione del Dibbuch ad opera del teatro ebraico Habim godendo di alcuni suggerimenti di Stanislavski, prima della persecuzione bolscevica degli ebrei, ebbe grande fama e prestigio presso l'intellighentsia cosmopolita.

E possiamo aggiungere che anche il trucco degli attori rispetta la linea dell'espressionismo: antirealistica, esacerbata, sopra la linea.

Anzi, di fatto, le maschere del Dibbuch sono chiari emblemi fantomatici che preannunciano senza mezze misure il trucco pesante, bianco allucinante del *Gabinetto del Dr. Caligari.*

Le stesse parole che appaiono sulla scena della follia di Caligari, come annunci dell'al di là, possono rientrare nella tradizione della kabbalà chassidica: proprio i depositari di tale cultura e prassi religiosa tengono in gran conto i simboli, l'alfabeto come potenza generatrice e l'animismo come ricerca di valori simbolici: insomma l'oggetto, l'abito, le cose purim hanno una loro carica autonoma sacrale.

Tutto ciò nel *Golem* diviene fin troppo chiaro, ma spesso questo film, la prima e la seconda edizione, appare dall'esterno come un casuale museo della favola rabbinica. Esso potrebbe essere invece una costante dell'espressionismo che ritraduce in cento mutazioni il senso carismatico del conflitto tra il Bene e il Male: e poiché il Bene per la Diaspora è impossibile ne deriva da un canto l'attesa messianica e dall'altro la cieca credenza kabbalistica che facilmente conduce all'impiego delle forze del Male e demoniache come speranza immediata di riscatto. Compito del Golem è di confondere e distruggere i nemici del ghetto di Praga, tutti i « goim ». Ma Rabbi Maharal (Morenu Haron Rabbi Löw) rinuncia a tale soluzione esoterica e il Golem ritorna all'elenco dei Messia falsi e inutilizzabili.

D'altro canto la creazione del « doppio » dell'ombra o del robot che agisce per un padrone scatenato o forzatamente condiscendente, è un altro tema congeniale all'espressionismo che ricorre anche alle origini letterarie di questa situazione tipicamente ebraica.

Da *Peter Shlemihl* (Chamisso) a *Lo Studente di Praga* (H. H. Ewers) un filone riaffiorante predice il senso di alienazione di colui che non vuol riconoscere il mondo reale. Dell'anima irrazionale che sdoppia il proprio conflitto e che non si vuol riconoscere in un ordine che non può essere « purim ».

L'occasione di poter esaminare in modo comparativo e con l'ausilio di profondi studiosi l'opera di Karl Mayer ci consente una sorta di verifica delle ipotesi accennate.

Il permanere cioè di un backgröund culturale e spirituale, figurativo e « comportamentale » nella ricca e diversificata produzione di Mayer, più che un soggettista o sceneggiatore.

Infatti è noto che nei suoi testi (v. Lotte Eisner Escoffier) Mayer approfondiva il suo apporto al film segnalando l'impostazione delle luci, la scelta delle angolazioni, i movimenti di macchina, il particolare atteggiamento delle « cose » e degli elementi di scena integrati nella formula espressiva.

Da uno studio collegiale su K. Mayer potrebbe risultare anche la validità di una assimilazione « globale » dell'arte espressionista cinematografica che spazia dal film « nero » e allucinato come il « Caligari » cui Mayer dette il suo contributo come co-sceneggiatore al film di « rappresentazione ed emblematizzazione sociale », come *Nju* la cui sceneggiatura risulta di Mayer (ma il cui copione originale va ricercato nel dramma omonimo del citato Ossip Dymov autore di lingua jiddish; lo

stesso dramma fu rappresentato da M. Reinhardt a Berlino prima della realizzazione cinematografica). Perché proprio per questo dramma uscito dalla sofferenza ebraica, ripreso da New York a Berlino, da Mosca a Jassy e dal Habima ha-ivrit, parlare di « anima germanica » come è stato fatto?

Proprio Mayer ci può indicare che se sotto il sonnambulo Cesare o nella follia di Genuine si può intravvedere il senso magico di certe reminiscenze talmudiche ed esoteriche, nei drammi della alienazione proletaria o borghese (*Rails* - 1921 — *Nju* - 1924 — *Hintertreppe* - 1921 — *Sylvester* - 1923) drammi della incapacità di accettare l'ordine provvisorio del mondo tedesco fin troppo ordinato, noi possiamo leggere in filigrana il senso del suicidio come provvisoria rinuncia alla integrazione vitale. Ma il Dibbuch insegna che il suicidio può anche divenire premessa per la ricostituzione dell'anima secondo il dettato messianico e chassidico.

« Perché ancora parlare di anima germanica »?

A meno che non si intenda far riferimento a quella particolare parte dell'anima germanica che trae il proprio seme di cultura proprio dal mondo ebraico. In tal caso potremmo accettare i continui riferimenti obbligatori per chi entra nel cerchio magico dell'espressionismo, che passano per Chamisso, Hoffman, Heine (ebreo convertito), Wedekind, Karl Eistein etc. etc.

In tal compagnia, ci sia consentita una discutibile ma curiosa affermazione che potrà orientare colleghi più agguerriti verso un nuovo terreno di ricerca: « bisognerebbe dedicare al *Golem* (di Leivik) uno studio separato; esso ricorda talora il *Faust* (di Goethe) per la lunga serie di personaggi simbolici e misteriosi... » - Samuele Avisar.

Tuttavia seguendo piuttosto le vie dell'habima, della kabbalà, della zorah, del Dibbuch, della demonologia rabbinica, del teatro jiddish in generale, quello rappresentato e quello non rappresentato, cioè solo scritto, siamo convinti di avvicinarci meglio a quel « soffio dell'al di là » che spesso promana da opere « demoniache » dell'espressionismo.

E del resto, per finire con una proposta di lavoro, vediamo di suggerire il mondo ebraico in luogo di quello « tedesco » per la lettura (non estetica, ma etnopsicologica) dei film 1910-1930 realizzati dalla Germania colta e sulla scia dell'« Autorenfilm »:

La divisa e il suo dramma - vedi il profondo rispetto per i segni esteriori del potere e della santità ebraica.

Movimento delle masse « espressive » - vedi la sacralità della partecipazione collettiva al rito ebraico, familiare o sinagogale.

L'ipnosi e il transfert - poteri tipicamente rabbinici di carattere assoluto e « medianico ».

Si tratta solo di qualche cenno, ma perché non approfondire il problema, e mettere a nudo questa famosa anima tedesca mutuata dalle comunità di Wilna, Jassy, Gerusalemme, Babilonia, Breslavia, Praga, nel momento di massimo fulgore dialettico, gli anni dopo il 1900.

Vito Pandolfi - Carl Mayer e l'espressionismo tedesco

Il termine « espressionismo » si è prestato fin dalla sua nascita a una serie di malintesi. Essi erano dovuti al fatto che l'espressionismo non si è mai presentato alla stregua di un movimento avente suoi organi e sue norme (anche nell'antinorma) come bene o male soprattutto agli inizi ebbero i maggiori movimenti d'avanguardia, cioè il futurismo, il dadaismo, il surrealismo. L'espressionismo sostanzialmente riflette uno stato d'animo storico, e al tempo stesso un movimento di opinione pubblica che si svolge in questa occasione fra gli strati di avanguardia della medio-borghesia tedesca. In effetti il termine « espressionismo » risulta impuro ed al tempo stesso inefficace. Vale soltanto in quanto rappresentante una convenzione e come tale riferito a correnti artistiche letterarie drammatiche cinematografiche che ebbero il loro sviluppo fra il 1910 e il 1920, con un prologo che prende inizio a principio del secolo, e un epilogo che si spegne fra il 1925 e il 1930. Le eco si sono prolungate in Europa e negli Stati Uniti fino al '40, per poi riprendere in Germania nel '45.

Conseguentemente all'equivoco con cui si è considerato il termine anche i concetti che riguardavano l'attività intellettuale di carattere espressionista, sono apparsi alquanto confusi. Spesso per essa ci si è rifatti a motivi che si riallacciano a un certo irrazionalismo; di stampo romantico, ma una mitologia così detta nibelungica e di cui l'espressionismo costituirebe una ripetuta prova e manifestazione. Si è giudicato l'entusiasmo e il calore con cui certe cause vengono sposate dagli espressionisti, con l'oggetto stesso del loro sentimento. In genere sorge una confusione abbastanza facile e deprecabile tra sentimento e razionalità o irrazionalità delle cause abbracciate, come se il sentimento non potesse accordarsi con la ragione. È a questo punto che può senz'altro intervenire quale esempio di un atteggiamento che a me sembra più confacente allo spirito espressionista, l'opera di Carl Mayer nell'ambito del film muto di quell'epoca, coscienza patetica e al tempo stesso razionale dell'irrazionalità costatabile. Partiamo dall'antecessore per antonomasia dell'espressionismo: George Buchner. Il giovane drammaturgo e scienziato reagisce nettamente, violentemente, contro le ultime propagini del romanticismo. In questa sua lotta si ispira non solo agli insegnamenti della scienza, ma anche alla grandiosa esperienza della Rivoluzione Francese. Il suo Danton esclama: « la forza del popolo e quella della ragione sono una cosa sola ». Buchner ha chiaramente l'intenzione fino alle ultime parole del *Woyzeck* di porre in fuga quei fantasmi che ossessionano la psiche del popolo tedesco dai moti del Rinascimento in poi. La lotta viene ripresa dagli espressionisti, sia pure in modo esagitato e affannoso, come se si presentissero certe catastrofi. Nei primi anni del dopoguerra essa viene in certo modo conclusa rassegnatamente nei film ispirati da Carl Mayer.

In genere si compie l'errore di pensare gli autori di questi film succubi della loro materia. Mentre mi sembra che essi badino a obiettivare una realtà effettivamente esistente e che assume appunto quell'aspetto mostruoso che tutti conosciamo e di cui danno sullo schermo l'immagine. Probabilmente la loro scelta seguiva anche i gusti di un publico popolare, il romanzo di appendice allora in voga. Ma questo non significa alla resa dei conti estetica una adesione, quanto una presa di coscienza e una identificazione che costituiscono un proponimento abbastanza evidente anche se inascoltato.

Carl Mayer nel giudizio storico di oggi si pone in antitesi evidente a Thea Von Harbourg, l'ispiratrice di Fritz Lang. La seconda crede fermamente nei fantasmi evocati. Il primo li vuole invece scongiurare. Ciò non propone affatto questioni di merito moralistico preferendo ciò che è positivo a ciò che può apparire negativo. Del resto Carl Mayer non ha bisogno di tali prove per giustificare il suo operato. L'idea del *Doktor Caligaris* appare geniale a primo acchito. Perfino sottoposta a diverse mutilazioni come è stato quasi sempre nelle copie del film. La Germania in quell'anno e negli anni che seguirono attraversò un periodo tragico e purtroppo determinante non solo per il suo avenire, ma per quello dell'Europa stessa. Il metodico annientamento nei suoi capi rivoluzionari che fa seguito alla grande ecatombe della guerra, rendono il popolo tedesco un gigante senza forza, senza virilità, così come l'aveva simboleggiato Ernst Toller nel suo dramma *Hinkemann*. Il personaggio di Toller è stretto parente di Cesare, il personaggio di Carl Mayer. Così come il *Kammenspiel* genere praticamente inaugurato da Carl Mayer e vissuto grazie alla sua caratteristica immaginazione, trova riscotro diretto nella lucidità ironica dei primi drammi di Brecht.

Il nome *Kammerspiel* opera un diretto collegamento col periodo finale dell'attività drammatica di Strindberg ma in realtà l'intento appare profondamente diverso, in quanto segna una svolta netta rispetto al periodo antecedente. Potrebbero sembrare avvisaglie del successivo neorealismo che per dieci anni dominò l'attività intellettuale tedesca, diventando una voga come antecedentemente era stata quella dell'ispressionismo. Lo spirito dei film che Carl Mayer realizzò con Jessner e con Lupu-Pick mi sembra dichiaratamente volgersi verso un'altra dimensione, aliena dal documentarismo neorealistico. È vero che la scenografia appare verosimile e solidamente costruita, così come lo sono le vicende. Ma i personaggi si muovono seguendo una psicologia allucinata e fatalisticamente determinata che li rendono con il loro gioco espressivo, simboli di una umanità che soggiace ai voleri del destino. Si riprende senza supporlo il tema della *Schiksal Tragodie* della fine settecento, il genere che doveva sbocciare nel *Faust*.

Il senso tragico della frustrazione opera con Carl Mayer direttamente nel presente, nella vita quotidiana, nella schiavitù del lavoro a cui la piccola e media borghesia di cui si fa interprete, viene sottoposta. Per quanto riguarda la struttura di questi film è chiara la rispondenza alla loro denominazione di *Kammerspiel*. Pochi personaggi, pochi ambienti, un'azione lineare che si svolge in un periodo di tempo piuttosto

limitato. Si deve notare al riguardo che il teatro da camera come istituzione da qualche decennio era abbastanza diffuso nei teatri pubblici tedeschi. Le norme del *Kammerspiel* si ispirano direttamente al tipo di teatro da cui è tolta la denominazione. Ma va detto che in questi film non resta ombra di teatralità, anche quando si fa ricorso a celebri attori tedeschi dell'epoca. La recitazione per la prima volta si autocontrolla e non sostituisce quasi mai la parola. Il dramma resta sostanzialmente muto come molti drammi della vita, quando i personaggi non riescono a comunicare direttamente fra di loro. Grava l'atmosfera, la situazione. Fattori estranei e ciò non per tanto determinanti conducono il dramma alla crisi tragica. Il personaggio per la prima volta nella storia del film è compiuto, a tutto tondo. L'operato di Carl Mayer consiste nel giungere al dramma nel senso pieno della parola, con mezzi esclusivamente cinematografici, con un linguaggio di cui si fa iniziatore. È chiaro l'assorbimento di una ormai millenaria esperienza teatrale. Ma un assorbimento che supera la sua materia e la trasfonde in un nuovo linguaggio, per un nuovo pubblico, assai più ampio e variegato, percorso inconsciamente dal senso di un destino che lo sovrasta e di cui sullo schermo scorge provvisori squarci.

Si iniziava del resto un periodo in cui il film acquista l'egemonia nel campo dello spettacolo, come prodotto di una società industriale, per una società industriale. Periodo che sta tramontando, perché il mondo attualmente tecnologico ricorre a quello strumento tipicamente tecnologico che è la televisione. Carl Mayer segna una data tipica a questo riguardo, e offre un duplice risalto. Prima di tutto come documentazione storica di un preciso stato d'animo e di una netta evoluzione (che sembra aperta a ogni speranza per poi vederle crollare clamorosamente). Inoltre per l'arricchimento dei mezzi formativi di cui dota lo strumento cinematografica. Una nuova dimensione apre lo scadaglio su di una nuova realtà psicologica e questo sia in un senso contingente cioè storico, che in senso, assoluto, perenne, formale.

Ci sarebbe da chiedersi infine se l'emozione e i ragionamenti che i suoi film destano oggi in noi pochi, abbiano un valore in sé e per sé, oppure soltanto in relazione agli studi che noi conduciamo e agli interessi che ci caratterizzano. A mio parere lo spettacolo cinematografico, teatrale, o televisivo, è chiaramente legato alla stagione in cui vive. La sua retrospettiva non credo possa corrispondere ad una rilettura, perché il suo linguaggio ha una forma di fissità a cui resta ben difficile infondere una nuova vita come è invece per il linguaggio della letteratura, continuamente suscettibile di reviviscenza.

Luigi Rognoni - Significato e fenomenologia dell'espressionismo musicale

L'importanza dell'espressionismo in quanto movimento artistico e culturale, che concerne non solo i problemi dei linguaggi e delle tecniche artistiche, ma investe l'uomo stesso nella sua presenza etica all'interno di una società che sembra avere alienato lo stesso concetto d'arte, è balzata in primo piano dopo la seconda guerra mondiale.

Nella rivalutazione, o meglio, nella « scoperta » dell'espressionismo la musica ha avuto un posto preponderante, tanto da determinare non solo gli orientamenti di base di tutti i radicalismi delle nuove generazioni di compositori, ma anche un riflesso profondo e vivo nelle altre arti e nella riflessione filosofica e critica.

Quando in musica si parla di esperienza espressionista in senso storico, essa va riferita essenzialmente a tre nomi: Arnold Schönberg, Alban Berg ed Anton Webern.

In Schönberg e nei suoi due grandi allievi più che in altri musicisti europei degli inizi del secolo, (nei quali si potrebbero tuttavia oggi scoprire influenze e « periodi » espressionisti) questa esperienza è spinta fino alle sue ultime conseguenze. L'espressionismo musicale è dunque, come l'espressionismo pittorico, drammatico, poetico e cinematografico un fenomeno esclusivamente tedesco? Lo è certamente nella sua genesi storica e nel suo immediato sviluppo; ma il suo significato investe tutta la cultura europea: è una presa di coscienza di crisi all'interno di una civiltà che, in nome del progresso tecnocratico e di ideologie sociali ormai svuotate del loro contenuto originario, ha finito col negare l'uomo stesso in quanto soggetto.

Il significato primo e fondamentale dell'espressionismo è dunque quel « ritorno al soggetto » sul quale pone l'accento le fenomenologia di Edmond Husserl; e ritorno al soggetto significa anche ritorno alle origini, all'essenza delle cose non oscurate e feticizzate da schemi precostituiti e cristallizzati; e significa ancora un ricominciare da capo, dall'interiorità soggettiva nella quale il passato è riconquistato come intenzionalità nel futuro. Si potrebbe insomma ritrovare nella genesi dell'espressionismo il vecchio ideale romantico sorto quando la crisi della soggettività registrata dall'arte (che conduce Hegel a parlare della « morte dell'arte », ma si tratta però di morte dell'« arte bella ») coincide con la prima rivoluzione industriale.

1. *Limiti di una definizione storica e ideologica.*

La definizione dell'espressionismo musicale, nella sua accezione storica, un preciso e radicale significato nella cultura artistica del nostro secolo; essa è però possibile solo se si rinuncia ad estenderla a tutti

quegli aspetti occasionali della musica contemporanea che possono richiamarsi morfologicamete (o peggio ancora per analogia di contenuti letterari) all'esperienza espressionista propriamente detta: la quale si localizza essenzialmente in Arnold Schönberg e nei suoi due grandi allievi.

La parola « espressionismo » è divenuta di moda in questo secondo dopoguerra in modo molto più dilagante e generico di quanto non lo sia stata la parola « impressionismo » nel primo trentennio del secolo.

Basta che una musica scritta fra il 1910 eil 1925 non rientri negli schemi dell'oggettivismo musicale che si cristallizza poi nel neoclassicismo, per parlare di « momento espressionista » di quel dato autore; appure basta che la dissonanza sia elevata a principio per definire una composizione musicale « espressionista ».

A questa stregua quasi tutta la musica prodotta dopo il 1945 rientrerebbe nella definizione di « espressionismo ». Il problema è certo complesso, perché proprio questa tendenza a generalizzare il concetto di « espressionismo musicale » dimostra quanto l'espressionismo storico sia ancora vivo e presente nel nostro tempo non solo come apportatore di nuovi mezzi che hanno reso possibile lo sviluppo di nuove tecniche, ma anche come affermazione etica dell'artista nella difesa della « soggettività » contro la riduzione dell'uomo a « oggetto » operata dalla seconda rivoluzione industriale e dal suo dominio tecnocratico assoluto, la quale riduce l'arte a prodotto « mercificato » l'ha totalmente alienata dalla comunità sociale, alienando con ciò il concetto stesso di arte.

Per quanto sia difficile oggi definire che cosa voglia dire in arte « ritorno al soggetto » (nel senso dato da Husserl e dalla fenomenologia) nel processo di « saturazione » delle tecniche post-dodecafoniche o informali *tout court* (1), si deve tuttavia riconoscere che il radicalismo musicale odierno continua a presentarsi non come un « linguaggio di crisi » (come vorrebbe invece certa critica neorealista o pseudomarxista), ma come un *linguaggio che denuncia la crisi*: la crisi della soggettività appunto. Tale fu infatti la posizione di fondo dell'espressionismo nel momento storico in cui prese coscienza programmatica sia nella prassi artistica, sia nelle riflessioni teoriche che riguardavano appunto non soltanto le tecniche da adottare, ma soprattutto la posizione morale e spirituale dell'artista.

2. *Pittura e musica nel « Blauer Reiter ».*

Per definire l'espressionismo musicale dobbiamo riferirci soprattutto al *Blauer Reiter*, nelle dichiarazioni del quale la musica balza in primo piano accanto alla pittura; anzi pittura e musica sembrano porsi nella stessa dimensione non solo per quanto si riferisce ai contenuti

(1) « Informale » qui inteso nella stessa accezione che si conferiva un tempo al termine « atonale » che, per quanto improprio, come Schönberg stesso mise in rilievo, servì e serve tutt'ora a designare una caratteristica del linguaggio musicale in opposizione al concetto di tonalità.

programmatici, ma per gli stretti rapporti formali fra percezione visiva e percezione auditiva, rapporti non più analogicamente intesi, ma fondati in una comune base spazio-temporale.

È noto che il termine « espressionismo » fu coniato per la pittura agli inizi del secolo e fu immediatamente applicato ai pittori della « Brücke ». Tuttavia questo movimento, sorto a Dresda dieci anni prima del *Blauer Reiter*, fu orientato verso un tipo di « espressionismo psicologico » volto a cogliere l'istantaneità delle impressioni sensibili, secondo impulsi fisiologici che registravano direttamente, senza regole operative, l'emozionalità interiore dell'artista. I pittori della « Brücke » rimasero essenzialmente legati al « figurativo » e per questo non s'interessarono di musica, né sentirono la necessità di estendere il loro programma ad altri linguaggi artistici.

Nel manifesto del *Blauer Reiter*, il famoso almanacco che uscì a Monaco nel maggio 1912 (2), non s'incontra mai il termine « espressionismo »: eppure è proprio nel « Cavaliere azzurro » che l'espressionismo si definisce nel suo esatto significato che investe sia i problemi « spirituali » (nei quali la posizione etico-morale dell'artista prende coscienza), sia quelli « strutturali » che si rapportano al linguaggio e ai mezzi espressivi che lo condizionano.

In questo « numero unico » del *Blauer Reiter* si trovano ben quattro scritti riguardanti la musica (A. Schönberg, Th. von Hartmann, L. Sebanejew e N. Kulbin); ma anche i « manifesti » dei pittori rivelano una sorprendente tendenza a definire il loro atteggiamento in termini musicali.

Thomas von Hartmann, nel saggio intitolato *Ueber die Anarchie in der Musik*, scrive: « Leggi esterne non esistono. Tutto ciò contro cui la voce interna non s'impenna è permesso... Così nell'arte in generale e nella musica in particolare, ogni mezzo sorto dalla necessità interna è giusto. Il compositore vuol dare espressione a ciò che, nel momento, è la volontà della sua intuizione interna... L'essenza della bellezza di un'opera d'arte è la corrispondenza dei mezzi espressivi con la necessità interna » (3). Il saggio di Leonid Sebanejew porta l'attenzione sul *Prometeo* di Skriabin e sulla sua teoria di una musica di colori e di suoni (4).

---

(2) *Der Blaue Reiter*, Herausgegeber: Kandinsky, Franz Marc, München, R. Piper & Co. Verlag, 1912. Ebbe una seconda edizione nel 1914. Comprendeva anche un'appendice che riproduceva in facsimile e per intero *Herzgewächse* (*Feuillage du coeur*, da M. Macterlinck) op. 20 per soprano, celesta, armonium e arpa (1911) di A. Schönberg; il Lied *Warn die Düfte* (A. Mombert) di Alban Berg, quarto dei *Vier Lieder* op. 2 per canto e pianoforte (1908-09); e il Lied *Ihr tratet zu dem Herde* (S. George) di A. Webern, quinto dei *Fünf Lieder* op. 4 per canto e pianoforte (1909).

(3) *Der blaue Reiter* cit., pp. 43-44.

(4) *Der blaue Reiter* cit., pp. 57 sgg. « La sinfonia a colori *Prometeo* si basa sul principio della corrispondenza fra suoni e colori... Ogni tonalità ha un colore corrispondente; ad ogni cambiamento di armonia corrisponde un cambiamento di colore. Tutto ciò si basa sull'intuizione coloristico-musicale di A. N. Skriabin. Nel *Prometeo* la musica è quasi inseparabile dall'armonia di colori. L'impressione su-

Infine N. Kulbin conclude il suo scritto intitolato *Die freie Musik*, profetizzando una musica che si può « trascrivere sotto forma di disegno con linee che salgono e discendono » (5).

La pittura dunque non solo vuole avvicinarsi alla musica, ma cerca con essa un comune piano di integrazione: musica e pittura vengono così poste in una interrelazione spazio-temporale nella quale percezione visiva e percezione auditiva si integrano reciprocamente. Suono e colore non vengono più considerati per « analogie », ma come diretta « emozionalità » della visione interiore dell'artista. Questo ideale espressivo converge nell'idea di un *teatro totale* dove musica, luce-colori, ritmo scenico si fondono in una comune base prospettica.

Schönberg e Kandinsky soprattutto sembrano muoversi in questa direzione. Il pittore pubblica anche (nel fascicolo del *Blauer Reiter*) una sua « composizione scenica » intitolata *Der gelbe Klang* (Il suono giallo), la cui parte musicale avrebbe dovuto essere assunta da Thomas von Hartmann, ma che non fu però mai composta.

Schönberg stava invece già scrivendo la partitura di *Die glückliche Hand* sin dal 1909, che certamente discusse con Kandinsky e portò poi a termine nel 1913. L'opera non poté tuttavia essere allestita sino al 1924, alla Volksoper di Vienna (14 ottobre), nella messa in scena curata da Eugen Steinhof, il quale, nella nota al programma, così scriveva: « La scena ha dovuto risolvere il problema di trasporre la spazialità musicale nello spazio allucinato del visibile. Lo sviluppo di questa irradiazione trova la sua sintesi nello spazio scenico. Dal primo quadro, fuori dallo spazio, creato soltanto dalla luce, all'aura primaverile del secondo quadro, di un esitante corrugarsi dello spazio, innanzi, sino ai pieni, veementi effetti di suono, colore, luce sino ad uno sviluppo che tutto abbraccia, nel terzo quadro, e alla nuova ricaduta nella vanità senza spazio, nel quarto quadro ». La realizzazione non soddisfece pienamente Schönberg che aveva accuratamente scritto in partitura ogni gesto dei personaggi ed ogni effetto di luce-colore in esatto rapporto con gli effetti armonici, melodici e ritmico-timbrici di ogni battuta musicale: egli intendeva appunto realizzare in tale modo l'idea di una *Klangfarbenmelodie* pittorico-coreografico-musicale (6).

---

scitata dalla musica subisce un indescrivibile rafforzamento da questo gioco di colori... » (p. 60).

(5) *Der blaue Reiter* cit., pp. 69 sgg., p. 73.

(6) Probabilmente nel 1924 i mezzi tecnici della scena non consentivano ancora di realizzare rigorosamente questo contrappunto *ex unica* fra suono, ritmo scenico e luce-colore voluto da Schönberg. Una realizzazione filologica della *Glückliche Hand* è stata, per la prima volta, tentata da chi scrive al Teatro Comunale di Firenze (XXVII Maggio musicale fiorentino, 31 maggio 1964) e successivamente al Teatro dell'Opera di Roma (12 maggio 1965), seguendo alla lettera sia i bozzetti delle scene e dei costumi dipinti da Schönberg stesso (e mai realizzati in passato), sia ogni indicazione di regìa, di movimento coreografico e di luci segnati scrupolosamente in partitura con esatti riferimenti alle battute musicali. Soltanto alcuni punti, nei quali l'autore ha lasciato una certa libertà di soluzione, sono stati tuttavia risolti strettamente nello spirito dello spettacolo inteso da

Nel *Blauer Reiter* il rapporto fra mezzi pittorici e mezzi musicali non si limita però, né si esaurisce in proposte tecniche e formali (del resto non era una novità la relazione fra musica e pittura), bensì trova il suo più profondo significato nel comune atteggiamento « spirituale » che unisce gli artisti verso un concetto di « espressività » musicale-pittorica come diretta emanazione dell'interiorità soggettiva.

3. *Ritorno al soggetto nella posizione etica del « Blauer Reiter ».*

La teoria dell'espressionismo si definisce poi, oltreché nel fascicolo unico del *Blauer Reiter*, più ampiamente in due fondamentali opere, uscite poco prima: nella *Harmonielehre* di Schönberg, edita nel 1911 (e la cui *Prefazione* reca la data « giugno 1911 ») e in *Ueber das Geistige in der Kunst* di Kandinsky, uscito nel dicembre dello stesso anno (quindi contemporaneamente al « manuale » di Schönberg) e che, all'epoca della pubblicazione del *Blauer Reiter* (maggio 1912), era già alla sua seconda edizione (aprile).

Caratteristica di tutti gli scritti del *Blauer Reiter* è la polemica contro il formalismo. Oggi il termine « formalismo » non ha più il significato parziale derivante dall'astratta antinomia forma-contenuto data dall'idealismo, ma si è caricato di implicazioni più vaste e impegnanti per l'artista. La lettura odierna del *Blauer Reiter* e delle due fondamentali opere teoriche di Kandinsky e di Schönberg ci rivela ben altri fondamenti teorici che non quelli facilmente sbrigati dalla patente di « irrazionalismo » e di « mistica dell'inconscio » nei quali troppo spesso si confinò una definizione di base dell'espressionismo.

Certamente, nell'accentuazione fortemente polemica data da Marc, da Macke e parimenti da Thomas von Hartmann e da Kulbin, si può sottolineare la tendenza « anarchica » e « distruttiva » degli espressionisti; ma la polemica è volta fondamentalmente contro il rifiuto di « un patrimonio puramente spirituale » da parte della società borghese che non accetta « regali che non siano materiali » (7); il che equivale a porre l'accento sulla perdita dell'intenzionalità soggettiva come forza qualitativamente operante nella collettività. È proprio compito essenziale degli artisti, secondo le accese parole di Franz Marc, capire « che nell'arte sono in gioco le cose più profonde, che il rinnovamento non può essere formale, ma è un rinnovamento del pensiero. La *mistica* si risvegliò nelle anime e con essa elementi primigenii dell'arte » (8); e qui « mistica » va intesa non in senso ontologico metafisico, ma come un vero e proprio atteggiamento fenomenologico: il ritorno alle origini

---

Schönberg come *Drama mit Musik.* L'idea del siparietto (non segnato in partitura), proiettato all'inizio del primo e dell'ultimo quadro, mi è stata suggerita dal bozzetto stesso dell'autore ritrovato fra le sue carte insieme ad altri preziosi appunti per la messa in scena e la regìa dell'opera che la signora Gertrud Schönberg mi ha messo a disposizione.

(7) *Der blaue Reiter* cit. F. MARC, *Geistige Güter*, p. 1.

(8) *Der blaue* cit. F. MARC, *Die « Wilden » Deutschlands*, p. 7.

come ritorno al soggetto. Quindi i « simboli » che l'artista crea col proprio linguaggio diretto sono simboli del tempo « destinati agli altari della veniente religione dello spirito e dietro i quali il creatore tecnico scompare » (9); dove l'accento sul « creatore tecnico » mette in risalto il pericolo di tramutare la tecnica in ideologia, negli obiettivismi della ragione formalizzata, a detrimento dell'espressione come diretta emanazione dell'interiorità soggettiva dell'artista. Infatti « non tutti i "selvaggi" ufficiali in Germania e fuori sognano quest'arte e queste alte mète. Tanto peggio per loro. Dopo i vertiginosi successi, affonderanno, coi loro programmi cubisti e simili, sullo scoglio della loro esteriorità » (10).

La posizione etica dell'espressionismo non poteva essere più lucidamente delineata, non tanto come ribellione agli schemi precostituiti di un'« arte accademica », quanto come presa di posizione cosciente per un ritorno all'autenticità esistenziale dell'uomo quale affermazione della propria « verità » intrinseca in quanto uomo, in un'epoca in cui « la scienza lavora negativamente e le religioni muoiono lentamente » (11).

La perdita dell'intenzionalità soggettiva dell'arte come forza operante qualitativamente nello collettività, che era stata caratterizzata in passato dalla nozione di « stile », viene definita da Marc un « crollo catastrofico » verificatosi sin dalla metà del XIX secolo: « Da allora non v'è più stile; come preso da un'epidemia, esso decadde in tutto il mondo. Quello che di vera arte vi è stato da allora è opera di singoli; ma sono opere che non hanno nulla a che fare con lo "stile", perché non hanno alcun rapporto con lo stile e le esigenze delle masse, anzi sono nate a dispetto del loro tempo » (12); e « perché l'uomo artisticamente dotato non può più attingere, come allora, nella sua creazione, all'istinto estetico del popolo, istinto estetico ormai perduto » (13). Marc insiste sul concetto di « verità » (e non del « bello ») cui deve mirare l'artista nell'opera d'arte: « Da che cosa riconosciamo le opere autentiche? Come tutto ciò che è autentico dalla loro vita interiore, garanzia della loro verità » (14).

È lo stesso concetto di « verità » sul quale insistono sia Kandinsky, sia Schönberg; il quale ultimo, più prudentemente, preferisce parlare di « verità » (*Wahrhaftigkeit*): « La bellezza comincia ad esistere dal momento in cui le persone iproduttive cominciano a sentirne la mancanza; prima non esisteva, perché l'artista non ne ha bisogno, e gli basta la veridicità, gli basta essersi espresso, dire ciò che doveva essere detto secondo le leggi della propria natura. Ma le leggi della natura dell'uomo geniale sono le leggi dell'umanità futura » (15).

---

(9) F. Marc, *Die « W. » D.* cit., p. 7.
(10) F. Marc, *Die « W. » D.* cit., p. 7.
(11) F. Marc, *Zwei Bilder*, in *Der blaue Reiter* cit., p. 9.
(12) F. Marc, *Z. B.* cit., p. 10.
(13) F. Marc, *Z. B.* cit., p. 11.
(14) F. Marc, *Z. B.* cit., p. 10.
(15) A. Schönberg, *Harmonielehre* (1911) cit., p. 393; trad. it. cit., II vol., p. 410.

Man mano che si procede nella lettura del *Blauer Reiter* ci si avvede come il problema dell'« interiorità », pur rivelando la propria derivazione dell'*Ichgefühl* romantico, si precisi in una dimensione del tutto nuova che sembra registrare quelle stesse esigenze di un « ritorno al soggetto » che Edmund Husserl andrà elaborando in quegli stessi anni, sul piano della ricerca logica e psicologica per arrivare quindi alla fenomenologia.

Il « ritorno al soggetto » è un richiamo alla percezione sensibile diretta, immediata, non oscurata dagli schemi precostituiti del giudizio, e questo ritorno si effettua partendo dalla « messa tra parentesi » del mondo mediante l'*epoché*. August Macke scrive: « Idee inafferrabili si esprimono in forme afferrabili... I sensi sono per noi i ponti dall'inafferrabile all'afferrabile » (16); e inoltre: : « L'uomo manifesta la sua vita in forme. Ogni forma artistica è manifestazione esterna della sua vita interna. L'estero della forma artistica è il suo interno » (17); il che equivale a mettere l'accento sulla percezione sensibile quale diretta intenzionalità soggettiva che si consegna all'opera d'arte come vivente unità, dotata di un « corpo proprio » mediante una ben caratterizzata individualità.

L'opera d'arte dunque come soggetto e non come oggetto da contemplare: soggetto che richiede una relazione intersoggettiva per poter « comunicare ».

È questa mi sembra la grande individuazione fondante dell'espressionismo che trova la sua netta affermazione teorica e programmatica nel *Blauer Reiter* e nelle posizioni che da esso vennero delineate e sviluppate in seguito.

4. *Musica e linguaggio nel concetto di « espressione ».*

Definire che cosa si debba intendere per « musica espressionista » vuol dire risalire al concetto stesso di musica come linguaggio. La musica è espressiva per definizione, così come il linguaggio parlato è espressivo in quanto esprime in fonemi sematici immagini, sentimenti, idee.

Soltanto i fonemi musicali sembrano non avere alcun riferimento diretto con l'esperienza empirica della realtà cui il linguaggio parlato si riferisce: essi tuttavia esprimono di meno e di più dei fonemi del linguaggio parlato. Come l'espressione è possibile nel linguaggio parlato solo se si pone come « relazione intersoggettiva », così, e in modo ancor più diretto e immediato, nel linguaggio musicale. Fuori dalla relazione intersoggettiva l'espressione non esprime più, diviene preda di un linguaggio obiettivato; non mio, che mi costringe ad usare parole e frasi precostituite, cristallizzate e istituzionalizzate in *slogans*, che predeter-

(16) A. MACKE, *Die Masken*, in *Der blaue Reiter* cit., p. 21.
(17) A. MACKE, *Die M.* cit., p. 22.

minano la mia scelta interiore e paralizzano le mie facoltà autentiche di espressione.

Ridotto ai suoi termini lessicali il concetto di « musica espressionista » come punto limite dell'esperienza romantica rappresenta la presa di coscienza di una « saturazione » del linguaggio musicale che esige una « riduzione » per ritrovare la propria autenticità significante e quindi « espressiva ».

Nel linguaggio musicale — che « dura » in modo più diretto di quello parlato, ma che (a differenza degli altri linguaggi artistici) vive in una dimensione spazio-temporale acusticamente fondata come quella del linguaggio parlato — posso attuare al più alto grado ciò che il linguaggio parlato mi vieta. È l'ideale dei Romantici che avevano elevato la musica a linguaggio universale, come « linguaggio pensante » per eccellenza; e una definizione dell'espressionismo musicale non può non partire dall'analisi del concetto di « musica come linguaggio » instaurata dai Romantici. La musica, anche quando si pone come musica dell'Assoluto (novalisiano), non cessa tuttavia di assomigliare alla lingua parlata e di agire « psicologicamente » sui sentimenti e sull'intelletto dell'uomo. Tutto lo sforzo dei Romantici, che parte già dalla lotta beethoveniana fra soggettività dell'idea e oggettività della forma, immediatezza e mediatezza del suono strutturato in un discorso compiuto, è quello di rendere la piena « evidenza » di questo carattere di superlinguaggio che la musica prossiede per sua natura, come linguaggio « originario » dell'uomo. Ed è proprio da questo « eccesso » di somiglianza col linguaggio parlato che nasce il concetto di *espressione.*

La forza erotica di *Tristan und Isolde*, scaturente dalla problematica articolazione del cromatismo come progressione e caduta all'infinito, supera fisiologicamente e psicologicamente qualsiasi descrizione letteraria o pittorica del genere che non ceda alla pura pornografia: essa satura l'ascolto e non offre alternative in quella direzione a chi voglia successivamente usare le medesime articolazioni armonico-melodiche per scrivere musica.

La crisi cromatica è il punto limite di questo « eccesso » di somiglianza col linguaggio parlato: il massimo di entropia del linguaggio musicale « colto » così come esso è andato evolvendosi nella civiltà occidentale; e non è soltanto un problema tecnico da risolvere nei confronti della tonalità, i cui cardini e la cui dimensione bimodale (maggiore-minore) si vanno frantumando. L'analisi vien dopo, e la compie appunto Schönberg, scontata direttamente nel vivo dell'esperienza artistica questa tensione: da *Verklärte Nacht* op. 4 (1899) alla *Kammersymphonie* op. 9 (1906). La compie nella *Harmonielehre* che non vuole essere un « trattato d'armonia » secondo regole date per dimostrate dalla tradizione didattica, ma una vera e propria fenomenologia della tecnica musicale (18).

---

(18) Cfr. a questo proposito *Dalla tonalità alla atonalità*, pp. 103 sgg. del presente volume.

5. *Saturazione tonale, atonalità e dodecafonia.*

Non è questo il luogo per riproporre analisi delle opere di Schönberg, di Webern e di Berg, analisi che sono già state fatte ampiamente e minutamente da oltre vent'anni a questa parte; si intende soltanto portare un contributo all'interpretazione fenomenologica delle componenti strutturali che caratterizzano la *Weltanschauung* espressionista di Schönberg e della sua scuola.

Parlare del « costituirsi dell'espressionismo musicale », non può dunque limitarci ad una analisi formale del processo storico che attraverso la crisi cromatica del linguaggio tonale porta alla « sospensione » tonale e infine alla « atonalità », il cui limite estremo si suole indicare nei *Sechs kleine Klavierstücke* (1911) di Schönberg e nelle opere di Webern di quel periodo, con le quali l'esperienza espressionista sembra raggiungere la sua fase più acuta nella « riduzione » dell'idea sonora all'essenza. Si suole poi localizzare nell'immediato primo dopoguerra il periodo di una nuova organizzazione « razionale » dello spazio sonoro mediante la dodecafonia, con la quale la posizione espressionista verrebbe ormai abbandonata come un'esperienza storica conclusa. Il periodo espressionista della Scuola di Vienna verrebbe così limitato allo Schönberg di mezzo con particolare riguardo ad opere come i *Drei Klavierstücke* op. 11 e i *Fünf Orchesterstücke* op. le *Erwartung*, *Die glückliche Hand* e *Pierrot lunaire*; e al Webern dai *Fünf Sätze* op. 5 per quartetto d'archi sino, al massimo, alle op. 13 o 14. Soltanto in Berg il carattere espressionista rimarrebbe sino all'attimo presente (*Lulu* e *Violinkonzert*), ma più come propagine neoromantica che come fedeltà all'assunto primitivo dell'espressionismo. Eppure il fondamento espressionista, sia come dimensione morale, sia come caratterizzazione di mezzi « espressivi » non si smentisce affatto nello Schönberg dall'op. 25 al *Moses und Aron*, ai *Zwei Klavierstücke* op. 33 (1929 e 1931) alla *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene* op. 34 (1930) allo *Streichquartet* op. 37 (1937) all'*Ode to Napoleon* op. 41 (1942-43) e al *Survivor from Warsav* op. 46 (1947); così come non si smentisce in Kandinsky il quale, nel 1910, mentre scrive *Ueber das Geistige in der Kunst*, dipinge il suo primo quadro astratto, un acquerello (e qui « astratto » corrisponde all'« atonale » delle musiche di Schönberg di questo periodo) per continuare poi su questa linea sino all'« astratto geometrico » cosiddetto, col quale la posizione espressionista del pittore continua ad affermarsi in modo sempre più diretto e cosciente.

Qualcosa di nuovo è però intervenuto: semplicemente una più chiara consapevolezza strutturale dei mezzi espressivi che comporta (come nella individuazione dodecafonica dello spazio pancromatico operata da Schönberg) l'esigenza di riorganizzare lo spazio pittorico in base ad un nuovo ordine che ne garantisca la costruzione « esterna » nella massima libertà interiore di una scelta svincolata dall'esperienza empirica e precostituita del figurativo e del rappresentato.

Neppure nell'ultimo Webern il fondamento espressionista si smentisce: ed è proprio la « riduzione » dodecafonica e seriale che si afferma

come costituzione di questo fondamento; il quale si definisce sostanzialmente nei princìpi interrelazionati dello *Sprechgesang* e della *Klangfarbenmelodie*. Entrambi si pongono proprio come princìpi di « eccesso » nella somiglianza col linguaggio parlato, o meglio come individuazione profonda del linguaggio che « parla » *nella* diretta interiorità soggettiva.

Dopo il frantumarsi dell'armonia tradizionale, la conseguente emancipazione della dissonanza e l'equiparazione dei dodici semitoni della scala cromatica fra loro, sembrerebbe tuttavia impossibile una differenziazione « espressiva » nell'articolazione del linguaggio musicale.

Il concetto di armonia cade nella musica atonale e continua ad essere assente anche nella musica dodecafonica; ad esso si sostituisce il concetto di polifonia e di contrappunto. Questo non implica però, come si è spesso scritto, la negazione della melodia e del tematismo melodico; ma al contrario si afferma il rinnovamento della melodia in senso polifonico. Il contrappunto ritorna ad essere « orizzontale » come alle origini e la melodia ne è l'elemento costitutivo.

Nel « ricominciare da capo » di Schönberg su queste basi v'è la costante preoccupazione di ovviare alle difficoltà della nostra percezione auditiva, ancor troppo radicata atavicamente nello schema della melodia condizionata dall'armonia (e non viceversa).

6. « *Sprechgesang* » *e* « *Klangfarbenmelodie* ».

Sprechgesan e*Klangfarbenmelodie* si pongono dunque in stretto rapporto tra loro: non è possibile rendere in tutta la sua pienezza intensiva la « voce parlante » di *Pierrot Lunaire*, senza realizzare in essa anche la *Klangfarbenmelodie*; così come non è possibile realizzare la *Klangfarbenmelodie* del famoso terzo dei *Fünf Orchesterstücke* op. 16, senza presupporre la *Sprechstimme* che in essa è presente, proprio nel « pedale » della nota mutante. Lo *Sprechgesang* opera così anche una « vocalizzazione » percettiva degli strumenti; e su questi princìpi si definisce il carattere fondamentale della melodia espressionista, anche nelle opere dodecafoniche di Schönberg, di Berg e di Webern. Tuttavia Webern, nella sua ansia di purezza del suono, si manterrà alieno dalla pratica della *Sprechstimme*; ma non per questo la vocalità weberniana risulterà meno espressionista di quella di Schönberg, come vedremo in seguito, la *Sprechstimme* agisce in Webern per via indiretta, soprattutto nella intensa « vocalizzazione » degli strumenti.

Non è senza significato che per il « manifesto » del *Blauer Reiter* Schönberg abbia voluto scrivere il saggio *Das Verhältats zum Text* e non un altro.

Proprio dalla melodia parte Schönberg per definire il processo dell'« immediatezza » espressiva. Egli ritiene decisivo « il fatto di scrivere molti dei miei *Lieder* nell'ebbrezza della sonorità iniziale, senza preoccuparmi minimamente dell'ulteriore sviluppo dei fatti svolti nella poesia, anzi senza neppure comprenderli nell'estasi della composizione e solo qualche giorno dopo rendermi ragione del contenuto poetico del

Lied » (19). Con questo Schönberg non afferma una posizione « irrazionalista », come si è voluto spesso interpretare, partendo dall'inconscio o dall'istinto, ma descrive una vera e propria operazione fenomenologica. « Trasportato dal primo e immediato contatto col suono iniziale, intuivo tutto ciò che da questo doveva, con assoluta necessità, derivare. » (20)

Qui l'affermazione è della massima importanza. Già l'idea del « suono iniziale » fonda il concetto di nucleo generatore, che diverrà poi la « serie »; mentre « ciò che doveva derivare » si rapporta al concetto di melodia come « variazione » dell'idea fondante (la serie). Ma v'è di più: fenomenologicamente il « suono iniziale » appare qui posto in relazione intersoggettiva con la « parola »; esso scaturisce dalla parola come essenza nascosta che si rivela improvvisamente alla coscienza intenzionale del musicista.

Per comprendere meglio questa operazione si può riferirla al concetto di « sinnliche und kategoriale Anschauung » di cui parla Husserl (21). La « sinnliche Anschauung » parte da una percezione sensibile che dall'osservazione esterna porta all'osservazione interna e la sedimenta nella memoria come esperienza psichica. Ma esiste anche un'altra forma di *Anschauung*, quella che appunto Husserl chiama *kategoriale*, che consiste nel « vedere » immedesimandosi in ciò che si osserva e quindi nel ricreare in sé *ex novo* l'osservato e il percepito. In questo caso il testo poetico, che è già una espressione compiuta in sé e per sé come « soggetto », si pone in relazione intersoggettiva col musicista: egli « vede » all'interno dell'immagine poeticamente descritta; non solo, ma vede anche al di là dei limiti stessi, semantici e fonetici, della parola poetica. È come un ritrovarsi e un riconoscersi, e da questo riconoscimento intersoggettivo nasce il « dialogo » che si manifesta in una nuova creazione artistica.

Il problema è però molto complesso. A prima vista, il « rapporto col testo » parrebbe, tutto sommato, risolversi in un'opera d'arte che nasce da un'altra opera d'arte; o se si vuole che si sovrappone ad essa e la incorpora. Ma bisogna sottolineare che qui si tratta di un vero e proprio rapporto intersoggettivo, non metaforicamente inteso, ma vissuto come presenza reale e « corporale » (*leibhaft*). Lo è già nel senso della operazione « comunicativa » indicata da Schönberg, quando parla della « lettura » dei *Lieder* di Schubert effettuata dapprima, e per molto tempo, senza aver mai preso conoscenza del testo poetico, conosciuto poi il quale non sentiva affatto il bisogno di modificare il suo modo di intendere il contenuto espressivo della musica, per cui « la loro lettura [cioè dei testi poetici] non mi costringeva affatto a modificare l'interpretazione

---

(19) A. Schönberg, *Das Verhältnis zum Text*, in *Der Blaue Reiter* cit., p. 32. Questo importante scritto di Schönberg fu poi incluso nella trad. ingl. fatta dall'autore stesso, in *Style and Idea*, New York, 1950. Trad. it., *Il rapporto col testo*, in L. Rognoni, *Espressionismo e dodecafonia*, Torino, 1954, pp. 237 sgg.; poi nella trad. it. *Stile e idea* cit., pp. 3 sgg.

(20) A. Schönberg, *Das V. zum T.* cit., p. 32.

(21) Cfr. E. Husserl, *Logische Untertuchungen*, I, 2ª parte, cap. VI, pp. 128 sgg., Halle, 1928, 4ª ed.

della musica » (22). Questa operazione della lettura « esecutiva » (al pianoforte) di Schubert non si distingueva sostanzialmente dalla lettura « creativa » dei *Lieder* che Schönberg componeva in quegli anni, come, per esempio, i *George-Lieder* op. 15.

La *Stimmung* dell'espressionismo viene così definita partendo proprio della parola e dalla voce. Strutturandosi, questo rapporto intersoggettivo si realizza infine nello *Sprechgesang*, il quale è una diretta conseguenza della « declamazione vagneriana ». Ha osservato Adorno: « Con la sua radicale esigenza di una declamazione linguistica del canto, Wagner ha non solo adattato la musica vocale al linguaggio, imitandone addirittura gli effetti, in modo molto più rigoroso di quanto fosse avvenuto in precedenza, ma ha inoltre avvicinato la stessa fattura musicale all'atteggiamento linguistico in modo sin troppo evidente. Ben noto è quanto essa abbia così influenzato rispetto al suo sviluppo autonomo e rispetto a quel che essa ha sostituito, servendosi ripetutamente di atteggiamenti linguistici » (23). Per questo Schönberg rigetta quelle conseguenze del declamato wagneriano che portano alla « retorica » degli epigoni, invano camuffata dal sinfonismo coreografico, ma non il principio che egli svincola dalla rigidità della parola, mirando invece a « ritrovare » la voce (*vox humana*) nelle sue risonanze interiori. La voce risuona così, in Schönberg, come liberazione dal liguaggio parlato, ne contrae i fonemi e li rapporta allo stato di coscienza interna del tempo, alla pura espressione della percezione interiore: è la *Sprechstimme* che media la parola nella musica e la nota musicale nella parola.

7. *Espressionismo e individuazione dodecafonica.*

L'individuazione dodecafonica e la conseguente adozione della tecnica seriale non segnano un capovolgimento dall'« irrazionalismo » distruttivo e anarchico dell'espressionismo, al « razionalismo » costruttivo di una rinata *Ars nova*, come si è preteso da più parti. Il passaggio avviene come logica conseguenza delle stesse premesse del primo espressionismo polemico così detto « atonale » e « distruttivo »: non v'è frattura di linguaggio tra i *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 e la *Suite* op. 25 di Schönberg, ma organizzazione « strutturale ». Il feroce disprezzo verso le « meditazioni » neoclassiche espresso poi da Schönberg con le *Drei Satiren* op. 28 per coro misto (1925-26) sono anche una recisa riaffermazione etica della posizione « espressionista » dell'artista nei confronti delle « mode » musicali della società borghese. La dodecafonia non rifiuta la dialettica dell'interiorità e non sacrifica la soggettività alla « tendenza dei materiali » (Adorno), ma la rende coscientemente operativa come espressione di un linguaggio *direttamente* comunicato dall'interiorità. Le opere

(22) A. Schönberg, *Das V. zum T.* cit., p. 31.

(23) Th. W. Adorno, *Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren*, in « Archivio di Filosofia », numero dedicato a « Filosofia e Simbolismo », Roma, 1956, p. 159, trad. it., p. 170.

dodecafoniche di Schönberg, di Berg e di Webern continuano ad essere « ostili » all'orecchio precostituito dall'ascoltatore borghese, come lo erano le precedenti opere « atonali ».

Soltanto Schönberg non afferma più di scrivere trasportato dal primo e immediato contatto col suono iniziale, ma parla ora di « un controllo consapevole dei nuovi mezzi e delle nuove forme » da parte dell'artista, il quale vuole « conoscere coscientemente le leggi e le regole che reggono queste forme prima concepite *come in sogno*; e dice infine che « la *forma* nelle arti e specialmente in musica, mira soprattutto alla comprensibilità » (24). Egli precisa però di essere giunto alla dodecafonia, considerata non un « sistema », ma una acquisizione metodologica, attraverso una graduale esperienza che lo portò, quasi inconsapevolmente, su questa strada: « Non fu né una via strettamente rigorosa, né un manierismo, come spesso accade nelle rivoluzioni dell'arte. Personalmente detesto di essere considerato rivoluzionario, perché non lo sono. Ciò che ho fatto non fu né rivoluzione, né anarchia. Fin dai primissimi tempi, ho sempre posseduto un senso assai sviluppato della forma ed una forte avversione per l'esagerazione. Non v'è ricaduta nell'ordine, perché non vi fu mai disordine: v'è solo un'ascesa verso un'ordine superiore e migliore » (25). Anche se qui Schönberg schematizza polemicamente (come fu costretto a fare sino agli ultimi anni della sua tormentata esistenza) sui concetti di « ordine » e di « disordine », egli non sacrificò mai ai « problemi formali » l'immediatezza del linguaggio musicale, inteso *immer und wieder*, come « superlinguaggio », che arriverà anche ad erigersi a linguaggio di « protesta » etica, col *Moses und Aron*, con l'*Ode to Napoleon* e con *A Survivor from Warsaw*: i fondamenti morfologici dell'espressionismo si porranno, in queste ultime opere, come diretta forza d'urto mirante a riaffermare proprio la perduta comunicazione sociale dell'arte; e in modo molto più « evidenziato » di quanto apparisse nel simbolismo di *Erwartung* o della *Glückliche Hand*.

Per quanto riguarda i « problemi formali » la posizione espressionista di Schönberg non si smentisce neppure nelle opere puramente strumentali. Le *Variazioni* op. 31 si trovano, rispetto al punto di partenza dell'individuazione dodecafonica, allo stesso punto limite in cui si trovano i *Fünf Orchesterstücke* op. 16 o i *Sechs kieme*
op. 19 rispetto alla « atonalità »: esse chiudono il primo periodo dell'esperienza dodecafonica schönberghiana e costituiscono la *summa* dell'esperienza espressionista che ha ritrovato ora un ponte dall'accio con gli schemi della costruzione strumentale tradizionale.

Anche questa volta il « ricominciare da capo » ha portato però alla romantica contraddizione fra soggettività dell'idea e oggettività della forma: questa contraddizione viene rivissuta da Schönberg al centro fra

---

(24) A. SCHÖNBERG, *Composition with Twelve Tones*, in *Style and Idea* cit., pp. 106 e 103.

(25) *Letter from Arnold Schönberg on the Origin of the twelve-tones System*, in N. SLONIMSKY, *Music since 1900*, New York, 1938, p. 575.
nota.

le due posizioni divergenti di Berg e di Webern. A questo punto Schönberg avrebbe potuto scegliere una delle due strade: quella « regressiva » seguita da Berg o quella « progressiva » di Webern. Non scelse né l'una né l'altra, ma la propria che potremmo definire, con Sartre, del « metodo progressivo-regressivo »: progressivo in quanto tende ad un risultato obiettivo (cioè, nel nostro riferimento musicale, all'idea della costruzione oggettiva garantita dal nuovo ordine dello spazio sonoro mediante i dodici suoni che non stanno in relazione che fra loro); regressivo in quanto mira a ritrovare la condizione originaria (attraverso la tradizione della musica occidentale) del linguaggio musicale, come s'è già accennato precedentemente (26). E proprio in questo senso le anticipazioni espressioniste di Gustav Mahler trapassano nell'eredità di Schönberg, di Berg e di Webern.

8. *La « regressione » di Alban Berg.*

Nessun musicista ha saputo affondare le radici così profondamente nella società *fin de siècle*, partecipe e ribelle nello stesso tempo, quando Alban Berg. Il carattere « regressivo » riflesso nella sua opera va appunto inteso come il tentativo di riscatto dell'individuo in una società che la tecnocrazia avvia all'autodistruzione. Berg è il diretto erede spirituale di Mahler più di quanto non ho appaia Schönberg stesso; e l'eredità mahleriana si protrae in Berg nella volontà di riattivare i mezzi consunti del linguaggio musicale postromantico, col risalire alla più pura origine dell'espressione musicale: il canto. Il carattere essenzialmente lirico dell'opera di Berg, sia essa strumentale, sia essa vocale o drammatica, si determina e trova i suoi limiti appunto in quella tradizione musicale viennese che, pur partecipe della coscienza del romanticismo tedesco, ha una sua ben caratterizzata *Weltanschauung* e una differenziata visione etica della vita. Questa tradizione ha le sue radici luminose in Mozart e in Schubert; in Beethoven anche, ma come centro di rottura che apre il processo di quella crisi della soggettività, dalla quale si irradierà, nelle differenti direzioni e nei diversi atteggiamenti esistenziali, il romanticismo europeo.

Schubert, l'ultimo degli innocenti, già proietta la propria *Sehnsucht* nel passato e tende all'originario attraverso l'immediatezza della percezione sensibile dell'orecchio: al « canto della terra », alla melodia popolare. Attraverso Schubert si determina, nella sua caratteristica autoctona, tipicamente viennese, la linea dei grandi « nostalgici »: Brahms, Bruckner, Wolf, Mahler e infine Berg. Se si considerano questi cinque musicisti dal punto di vista qui appena accennato, ci si avvede come il processo di saturazione spirituale (progressiva chiusura soggettiva spinta sino al solipsismo) si traduca, di necessità, in una corrispondente saturazione dei mezzi espressivi, la quale, ogni volta, tende a « regredire », attraverso il passato, verso la condizione originaria, finché, con Mahler,

(26) Cfr. *Rsicatto e attualità di Gustav Mahler*, nel presente volume p. 79 e

la saturazione tocca il limite massimo dell'allargamento dei mezzi costruttivi ed espressivi consentiti dallo spazio tonale armonico e melodico.

Dopo Mahler, Berg, riprende il processo di ricupero « regressivo », realizzando la più impressionante sintesi dell'esperienza romantica viennese, nel giro febrile di poco più di un ventennio. Tale sintesi è resa possibile grazie all'individuazione dodecafonica che rappresenta il punto di partenza per la ricostruzione oggettiva, da Berg appunto intesa come « ricupero » della tradizione, così come gli era stata consegnata da Mahler; e la sintesi comincia ad attuarsi quando la « riduzione fenomenologica » dello spazio sonoro ha raggiunto per Berg un limite per lui essenziale e sufficiente al ricupero dei mezzi tradizionali nello « spirito del tempo », che Berg non vuole oltrepassare e al quale egli si sente fatalmente legato. In lui le affinità estetiche e di gusto con lo *Jugendstil* e la « Secessione » viennese sono assai più pronunciate di quanto non lo siano in Schönberg, e permangono più durature nel corso di tutta la sua opera. Il suo espressionismo sonoro è spesso simile a quel colore brulicante che avviluppa la pittura di Gustav Kleen dove la figura umana sembra sorgere dall'*horror* del tratto decorativo stratificato nelle più complesse reminiscenze naturalistiche orientali.

I caratteri formali della « Secessione » che trapassano in Kokoschka e in Klee per assumere nuovi contenuti umani e più profondi significati etici, subiscono un analogo trapasso anche in Berg Come Klee che isola il dettaglio di Klimt e da « reminiscenza » lo tramuta in immagine cosmica, così Berg scompone la materia sonora di Mahler e ne desume, dal frammento melodico, dall'inciso armonico e timbrico, i nuclei determinanti della propria intuizione lirica. Ma, al pari di Kokoschka, Berg ha anche una sensibilità dai nervi scoperti, penetrante, analitica, che fruga attraverso la materia impura e irriducibile dell'essere umano, in cerca di un barlume di luce e di speranza (*Wozzeck* e *Lulu*); e come in Klee, anche in Berg il sentimento infantile della creazione originaria (pure presente in Mahler) appare associato al sentimento della morte (*Lyrische Suite* e *Violinkonzert*).

9. *Espressionismo, astrattismo e umanesimo di Webern.*

Il carattere « progressivo » dell'espressionismo di Anton Webern presenta oggi forse maggiori difficoltà di definizione, e quindi di comprensione critico-storica, di quanto non ne offrisse ai primi ascoltatori e studiosi che ne coglievano nebulosamente la sconcertante ed enigmatica forza espressiva . Tali difficoltà sono soprattutto dovute alla crescente feticizzazione con la quale si è voluto esaltare non tanto la musica di Webern, quanto i « mezzi sonori » weberniani, astraendoli dalla loro causalità intenzionale e riducendoli quasi ad un materiale « preparatorio » di possibili operazioni precostituite, e con ciò si è voluto, ad un certo momento, ridurre Webern persino ad una specie di « verificatore » neopositivista del linguaggio musicale...

L'effetto della improvvisa « scoperta » di Webern in questo secondo dopoguerra, coronata persino dal riconoscimento della parte « avversa » (Strawinsky), è stato tanto positivo per le nuove generazioni musicali, quanto problematico se non catastrofico nella tendenza a radicalizzare *formalisticamente* le indicazioni scaturenti dalla tecnica, o addirittura dallo « stile » weberniano. Neppure Wagner si era presentato così *tabula rasa* totale ai musicisti che volevano andar oltre sulla strada da lui aperta col cromatismo armonico e melodico, quanto oggi Webern.

Mentre Schönberg e Berg vengono considerati quali ultime propaggini dell'esperienza romantica, Webern sarebbe il solo a tagliare nettamente i ponti con la tradizione e a compiere il salto in un futuro oggi già in atto. Ma proprio questa enorme carica rivelata da Webern ci dice che la sua musica è ancora ben lungi dall'essere stata assimilata e quindi storicizzata: essa parla ancora e continua a parlare soprattutto come forza morale e spirituale di un'arte-linguaggio che rifiuta l'alienazione tecnocratica del soggetto, anzi che si pone ostinatamente essa stessa come « soggetto » in un'epoca nella quale le tecniche, in omaggio all'idea del progresso e della ragione formalizzata, sembrano non aver più un valore funzionale, ma si sono tramutate in ideologie.

Webern realizza alla lettera il principio espressionista dell'immediatezza fra idea e linguaggio sonoro che la esprime, in una direzione sulla soglia della quale lo stesso Schönberg si era arrestato titubante. La tendenza alla concentrazione espressiva come riduzione del campo sonoro alla percezione pura e immediata dell'« immagine » interiore porta Webern, già nel 1909, a scrivere i *Fünf Sätze* op. 5 per quartetto d'archi, con un notevole anticipo sui *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 (1911) di Schönberg. Egli trasceglie questi cinque « movimenti » per quartetto d'archi da un gran numero di forme analoghe (27), procedimento questo che contraddistingue già l'operare di Webern da quello del maestro.

Nell'op. 19 Schönberg attua l'interiorizzazione sonora come chiusura solipsistica, riducendo l'idea all'assenza del ritmo e del timbro monocromo del pianoforte quasi astraendo il suono dalla sua carica fisiologica.

Webern invece non rinuncia alla percezione sensibile come « comunicazione » anche se è costretto a cercarla nella più enigmatica concentrazione. Mentre Schönberg ricorre al pianoforte come strumento di autocomunicazione, in una intenzionalità analoga a quella degli *Stückleine* e degli *Albumblätter* Webern scrive la sua prima opera « aforista » per ascoltatori che siano disposti a accettare una comunicazione diretta così come essa fu creata. Mentre l'op. 19 di Schönberg è in sostanza atematica anche se frammenti di tematismo sembrano circolare come appare qua e là, l'op. 5 di Webern è strettamente tematica. Naturalmente la nozione di tema non va più intesa in senso attuale ma intensivo. Il primo dei *Fünf Sätze* op. 5 è composto in forma-sonata concentrata, fondata su due

(27) Cfr. TH. W. ADORNO, *Anton Webern*, in *Klangfiguren*, I, Berlin u. Frankfurt, 1959: « Webern dichiarò che l'op. 5 e probabilmente anche le *Bagatellen* op. 9 erano state trascelte da un gran numero di forme analoghe... e sarebbe urgente studiare questi inediti e pubblicarlo », p. 168.

temi « minimi » che hanno fuzione di nuclei generatori di un tessuto armonico-contrappuntistico ridotto alle sue stratificazioni fondamentali. Vengono qui messi in rilievo gli intervalli preferenziali di « seconda minore », spesso in posizione lata e quei valori opposti di intensità (triplice *pianissimo* e triplice *fortissimo*), da differenziazioni timbriche (arco e pizzicato, istantanei fino al ponticello e gli armonici più eterei) che definiscono già, nei loro fondamenti caratterizzanti, tutta la dinamica « espressionista » dello stile weberniano, la quale troverà una sua ancor più profonda radicalizzazione nelle opere dodecafoniche. Questi elementi scaturenti dall'op. 5 si trovano approfonditi nelle opere successive di questo periodo, le quali sono tutte strumentali sino all'op. 11 compresa (eccetto i *Zwei Lieder* op. 8) che è del 1914, a differenza di Schönberg che, in questo periodo, scrive prevalentemente opere vocali e drammatiche (op. 17, op. 18, op. 20, op. 21 e op. 22).

In questo arco di sei opere weberniane sembra inoltre compiersi una masima utilizzazione degli strumenti, che vengono vivificati nelle più sottili e segrete risorse, spesso come « prolungamento di toni » che la voce umana non può raggiungere, ma solo intuire nella risonanza interiore; con ciò trascende già il principio dello *Sprechgesang.*

I *Sechs Stücke* op. 6, composti nello stesso anno 1909, radicalizzano il principio della *Klangfarbenmelodie,* rivelando la loro diretta derivazione dall'op. 16 di Cchönberg; il quale alla fine di agosto di quello stesso anno aveva composto anche *Erwartung*, in soli quindici giorni, come sappiamo. Tuttavia devono aver esercitato su di lui una profonda impressione sia l'op. 5 sia i successivi pezzi per orchestra op. 6 che l'allievo compone subito dopo (probabilmente in dicembre), se egli abbozzò quindi dei *Kleine Stücke* per orchestra da camera, tosto abbandonati e rimasti incompiuti. Recentemente venuti alla luce, essi mostrano che Schönberg aveva certamente esaminato i *Sechs Stücke* per orchestra di Webern e ne era stato colpito non solo per la forma « aforistica », ma anche per la decisa riduzione intensiva dello strumentale che si poneva in contrasto con quello denso e complesso di *Erwartung* (28).

L'influenza tra maestro ed allievo appare, in questo periodo, reciproca e determinante. Nell'op. 6 Webern usa la grande orchestra proprio come la usava Mahler: non per ottenere sonorità massicce e dense, ma per poter risporre di una « tastiera » strumentale di grande varietà che gli consenta una scelta ampia e immediata degli effetti sonori. Il « tutti » interviene generalmente come suono-massa dal quale emergono le tensioni timbriche degli strumenti precedentemente isolati in gruppi cameristici. L'istantaneità dell'immagine realizza, allo stato quasi letterale di « pittura sonora », l'ideale espressionista in modo molto più diretto e intenso di quanto risulti dall'op. 16 di Schönberg. Come quest'ultima, alla quale il musicista aveva dato, in un primo tempo, defini-

---

(28) Cfr. J. Rufer, *Das Werk Arnold Schönberg.* Schönberg descrive questi *Kleine Stücke für Kammerorchester.* La composizione comprende due pezzi compiuti e un terzo appena iniziato. La data « 8 febbraio 1910 ».

zioni di « stati d'animo » colti nella immediata percezione dell'interiorità, così anche questi sei pezzi weberniani lasciano sottintendere « titoli » la cui definizione letteraria viene però a mancare proprio perché ne limiterebe la carica. Anche Mahler toglieva titoli e sottotitoli alle proprie sinfonie, dopo averli concepiti; ma questo non eliminava l'*inneres Programm* che essi riflettevano e nel quale gli *Erlebnisse* sonori erano soggetti a « varianti » e caduti in un allargamento formale che non poteva trovare trascendenza in una vetta lirica, ma soltanto soggiacere e spezzarsi dolorosamente, come, più che in ogni altra sinfonia, avviene nella *Sesta.* Proprio a questa sinfonia mahleriana sembra strettamente legata l'op. 6 di Webern. Il processo riduttivo porta Webern a « riscattare » l'autenticità esistenziale di Mahler. Egli coglie l'*inneres Erlebnis*, ma non lo sviluppa: si limita a fissarlo e lo impone nella sua immediatezza.

La melodia cessa di avere il significato di tema o « motivo » come principio di sviluppo, ma non rinuncia ad essere « idea » che in Webern si pone come *Gestalt*; non però intesa nel senso del « suono colorato », come potrebbe essere indicato nella *musique de plein air* degli impressionisti. Al pari di Klee, nel quale il disegno (melodia) acquista un suono interiore in quanto nasce dal colore, ma non si congela mai nel colore, così in Weber la melodia (disegno) nasce dal timbro, ma non si stratifica mai nel timbro come atmosfera sonora. In questo senso coglie nel segno Adorno quando osserva che Kleen e Weben « percorrono un immaginario regno di mezzo tra colore e disegno. Le creazioni di entrambi sono sonore e non colorate » (29).

Grande importanza assumono i *Sechs Stücke* op. 10 per orchestra (1913): anche qui il suono appare nettamente « mahleriano »; esso è depurato sino ad un limite intensivo, che mira all'essenza senza piani intermedi. Webern rinuncia allo sviluppo, ma non al tema che, nella linea diretta dell'op. 6, risuona come *Gestalt.* Se il « puntilismo » veniva già enunciato nell'immagine melodica con la quale si apre il primo pezzo dell'op. 6 (batt. 1-3: flauto-tromba-flauto-corno), nell'op. 10 esso viene affermato, nelle prime due battute, quasi come lo troveremo poi radicalizzato nella *Symphonie* op. 21 (1928). I princìpi canonici del rovescio e del ritroso sono applicati ai temi « minimi » già nel senso della tecnica seriale. La « seconda minore » viene assunta geneticamente: *si* (arpa e tromba) - *do* (viola, arpa, celesta) - *si* (arpa e flauto, che riafferma il *si* mediante l'effetto timbrico del « frullato » come ritorno verticale). La terza battuta è affidata al *Glockenspiel*: sesta minore e quarta (*mi* bem. *sol* - *re*); il che equivale ad una nuova proiezione speculare, questa volta orizzontale della seconda minore (*mi* bem. - *re*).

Tutto questo primo pezzo dell'op. 10 (dodici battute) è fondato sull'affermazione di due temi: forma-sonata « sospesa »; bitematismo senza sviluppo. Il primo tema è enunciato dal clarinetto (batt. 3-6): esso si enuclea come proiezione della terza maggiore (*fa-la*) che lo inizia, cui

(29) TH. W. ADORNO, *A. W.* cit., p. 179.

risponde il rovescio (sesta min.: *si-mi* bem.) seguito dal tritono presenatto addirittura nella sua formula teorica: « *si* » *contra* « *fa* ». Questa quarta eccedente sembra quasi voler essere una eco della sesta, la quale per non ripetersi si neutralizza nel tritono... È impresionante come Webern, consapevolmente o inconsapevolmente, condensi in poche scarnite battute, i punti focali dello sospensione tonale: : *seconda minore e quarta eccede.*

La riduzione espressionista alla forma astratta tocca un fondo abissale con le op. 7, 9 (*Bagatellen*) e 11. Qui « astratto » vale più nel senso attribuito da Klee che in quello della « spiritualità » kandiskiana. Tutta la pittura di Klee è pittura di « movimento », quindi è temporale: in quanto « interiore » lo spazio si presenta in Webern come *durée réelle* che si costituisce al « tempo psicologico » dei romantici. Tutta la sua ricerca di equilibrio e di estrema funzionalità dei mezzi espressivi si comprende in ragione di una vera e propria « ansia » di interiorità intensiva che, nei suoi limiti estremi, vorrebbe risolversi esaurendosi nell'attimo carico di espressione. Ma, osserva Klee « soltanto nel movimento è possibile la molteplicità delle sfumatura. *Per divenire più precisi bisogna impoverire* » (30). La definizione sembrerebbe di Weern, con dieci anni di anticipo su questa formulata da Klee al Bauhaus: qui la « continuité d'être » bergsoniana viene, per così dire, strumentalizzata in funzione della necessità di fissare l'istantaneità come coscienza interiore del tempo. Il principio espressionista dell'*Urlaut* non viene smentito, anzi appare radicalizzato nella necessità di « impoverire per divenire più precisi »: proprio con la dodecafonia Webern realizzerà in pieno questo principio; e il rigetto della forma come apparenza si realizzerà, al massimo grado, proprio nelle opere « costruttive » dell'ultimo Webern.

Con le *Sechs Bagatellen* op. 9 (1913) Webern dovette veramente avvertite che il linguaggio dell'interiorità si era spinto, attraverso la radicalizzazione del totale cromatico, ad un limite di concentrazione oltre il quale non si procedeva. I sei pezzi durano complessivamente tre minuti e mezzo circa. Webern stesso disse, più tardi, che quando componeva questi pezzi aveva « la sensazione che, una volta esaurita l'esposizione dei dodici suoni, anche il pezzo dovesse considerarsi finito. Molto più tardi sono arrivato alla conclusione che tutto questo rientrava nel quadro di un importante sviluppo. In una parola era nata una regola; prima che non siano stati esposti tutti i dodici suoni, nessuno di essi può venir ripetuto. La cosa più importante è che il pezzo (l'idea, il tema) abbia ricevuto un certo profilo già attraverso un'unica enunciazione dei dodici suoni » (31).

Webern era alla soglia della individuazione dodecafonica; ma a quest'epoca era ancora lontano dal pensare che si potesse, proprio in base a questo principio, riprendere l'idea dello sviluppo come « variazione », perciò si limitava ad esporre il « tema » come sintesi *a priori*. Egli rico-

---

(30) P. KLEE, *Concetti introduttivi alla teoria della figurazione*, in *Teoria della forma e della figurazione*, Milano, 1959, p. 8. Il corsivo è mio.

(31) A. WEBERN, *Der Weg zur neuen Musik* cit., p. 55; trad. it. cit., pp. 94-95.

minciava da capo, rifiutando l'antitesi romantica fra soggettività dell'idea e oggettività della costruzione.

Le *Sechs Bagatellen* conservavano ancora un valore di « manifesto » nel 1924, se Schöuberg (che aveva ormai iniziato il ritoro agli « schemi » classici col metodo dodecafonico) volle porre un avvertimento sulla partitura di quest'opera weberniana, il quale riaffermava la posizione espressionista come atto di fede (32).

Gli stessi princìpi strutturali dell'op. 5 si ritrovano nelle *Bagatellen* ad un livello di maggior approfondimento nei rapporti dinamici e timbrici. La scelta di un complesso strumentale rappresenta sempre per Webern una esperienza « costrittiva » entro i limiti imposti dagli strumenti stessi: la *Gestalt* si pre-figura in essi prima di divenire suono; e quando diviene suono, Webern sembra ritrarsi come a volerne superare l'eccesso di « fisicità » che arrischia di tradire l'immagine nella sua purezza immediata: di qui le indicazioni di « pianissimo », « delcato », « leggero », « dolcissimo », la frammentazione timbrica del suono mediante effetti di « armonici », al ponticello, flautati, ecc. che mirano ad avvicinare il più possibile lo strumento alla carica espressiva della « voce interiorizzata ». Nella aspirazione ad una totalità intensiva che ogni volta si satura come autocomunicazione, Webern tocca, in questo periodo, veramente il fondo e arrischia di ridursi al silenzio.

La successione cronologica delle opere di Webern è significativa; essa indica continuamente il passaggio dalla « vocalità » interiore degli stumenti spinta ai limiti estremi, alla « vocalità » esteriore della voce umana come ritorno al linguaggio comunicativo della parola.

I *Zwei Lieder* op. 8 (1910) succedono ai *Vier Stücke* op. 7 per violino e pianoforte (1910); e dopo gli ancor più abissali *Drei kleine Stücke* op. 11 (1914) per violoncello e pianoforte si ha la serie ininterrotta delle composizioni vocali dall'op. 12 all'op. 19, che coprono un arco di tempo di oltre dieci anni (1915-26).

Il ricorso ad un testo poetico nel bel mezzo di questa radicale « riduzione » strumentale del campo sonoro rappresenta qualcosa di più che una semplice garanzia alla costruzione « ampia », secondo l'esigenza schönberghiana: esso si pone come ritorno « umanistico » alla vocalità musicale; ed è proprio attraverso esso che sarà possibile a Webern passare, senza fratture, alla dodecafonia, da lui intesa come ritorno allapolifonia fiamminga.

Sentita come « strumento » originario, la voce riporta ai modelli precategoriali della musica, i quali si fondavano appunto in una dimen-

---

(32) Cfr. A. SCHÖNBERG, *Prefazione* alle *Bagatelle* op. 9, Wien, 1924, p. 2. Tutto il tono di questa prefazione schönberghiana all'op. 9 di Webern si riallaccia al *Blauer Reiter*: esso riflette anche la violenta polemica contro i formalismi e gli oggettivismi di ogni tipo; le *Drei Satiren* op. 28 (1925-26) erano in progetto, se non già scritte in parte. Le neoavanguardie di questo secondo dopoguerra hanno voluto, in certa misura, prendere a « manifesto » l'op. 9 di Webern, in ragione anche (o forse proprio) della prefazione di Schönberg. Ma, a questo proposito, cfr. *Alienazione e intenzionalità musicale*, pp. 67 sgg. di questo volume.

sione orizzontale, quindi melodica. Se la negazione della tonalità impone un ritorno alle origini, dall'altro passato, anche il più recente, non può essere rinnegato, perché esso vive nel presente proprio in funzione di tale negazione. Qualsiasi operazione di intellettualistico ritorno alle forme arcaiche sarebbe stata per Wermern falsa e impossibile. Per un ricupero « estensivo » di un linguaggio musicale che voglia mantenersi svincolato da qualsiasi retaggio tonale ma che, nello stesso tempo, non rinunci a porsi, in quanto tale, come comunicazione intelligibile, secondo i modelli della percezione musicale occidentale nel suo sviluppo storico. Webern ricorre proprio al canto, in quanto *logos* musicale, e attraverso esso riconquista, via via, la coscienza contrappuntistica pre-armonica fondata sull'idea di una polifonia orizzontale e non verticale.

Il suo però è un procedimento di analogia con la tecnica dei Fiamminghi, se si vuole, ma non un ricupero storico; e neppure « formale » nel senso stretto di tale tecnica. Eppure l'idea della polifonia fiamminga so profila sempre più accentuata, man mano che si procede innanzi all'esame delle opere weberniane, sino alle due *Cantate* op. 29 e 31 e alle *Variazioni* op. 30 che rappresentano la vetta della sua creazione artistica. Proprio perché Webern non rinnega il passato, ma lo mette « tra parentesi », egli potrà infine dire che la sua musica sfugge a qualsiasi paragone « stilistico » con epoche passate: una musica (la sua) « che si basa *tale e quale* sulle leggi alle quali l'espressione musicale è giunta *dopo* i Fiamminghi; una musica che non rinnega lo sviluppo che è seguito, ma anzi, al contrario, lo vuole proseguire nel futuro e non aspira ad un ritorno al passato » (33). Un ricupero quindi che, mentre riporta all'idea di una polifonia orizzontale come la concepivano i Fiamminghi (reso necessario dal disfacimento della tonalità) nello stesso tempo non rinuncia all'idea dell'« ispressione » musicale così come essa ha preso coscienza *dopo* i Fiamminghi, cioè all'idea (romantica e quindi, nell'attuale dimensione pantonale e dodecafonica, « espressionista ») della musica come linguaggio.

Per quanto i *Zwei Lieder* op. 8 appartengano al momento aforistico » (durano complessivamente meno di due minuti) è importante rilevareil predominio della melodia continua rispetto agli strumenti che hanno quasi una funzione di sfondo. Il testo (tratto da una poesia di Rilke) vibra musicalmente in Webern in modo molto più « parlante » che non nel prolungamento internato della *Sprechstimme* schönberghiana, dalla quale egli rimane avulso, a differenza di Berg che ne fa invece una componente drammatica, ancor più allargata, del proprio lirismo. In Webern la melodia si pone come « monodia » e gli strumenti che intervengono, in contrappunto intervallare di sole due, tre, quattro o cinque note, non hanno più funzione di accompagnamento, ma risulta una proiezione timbrica della voce; Webern vuole l'immediatezza espressiva nella voce, ma no il *pathos*: per ansia di purezza rifugge dallo *Sprechgesang*, al quale non ricorrerà mai in nessuna delle sue opere vocali.

---

(33) A proposito delle *Variazioni* op. 30, in una lettera a W. Reich del 3 maggio 1941, in A. WEBERN, *Der W. zur n. M.* cit., p. 67 (trad. cit., p. 113).

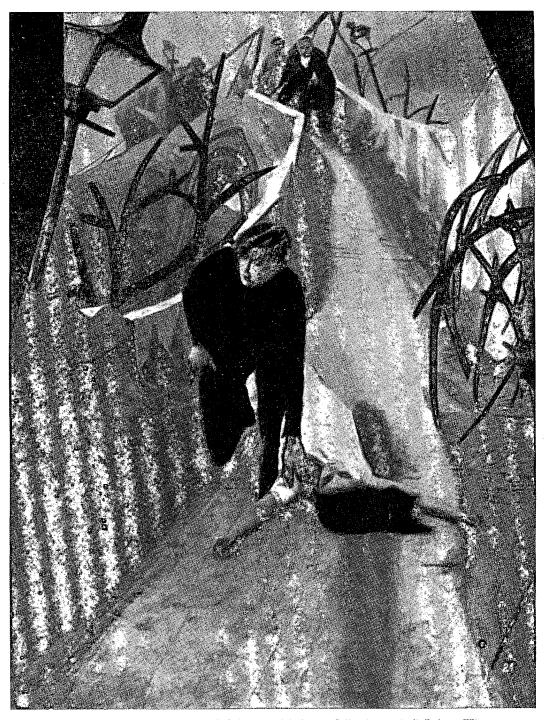
Nei successivi *Lieder* la parola appare sempre più impegnata nella strutturazione musicale; l'articolazione sillabica entra nel contesto strumentale e ne determina le strutture intervallari. La parola non appare più, per così dire, « musicata », ma viene assunta per la sua tensione intervallare (quindi « espressiva ») che il musicista ricava in stretto rapporto all'immagine poetica, nella quale la parola si colloca, sublimandosi. Proprio in ragione di tale sublimazione, Webern evita accuratamente qualsiasi forma di « recitativo » che miri a riprodurre la cadenza della proposizione letteraria. Svincola la parola dal parlato, ricavandone il massimo di espansione lirica, ma in una direzione che ha ormai bruciato ogni residuo del formulario lirico tradizionale.

La poesia di Trakl si mostra particolarmente congeniale a questa strutturazione espansiva della vocalità weberniana fors'anche in ragione di quella velata intonazione « mitica » che in Thakl richiama la natura platonica della poesia greca Coi *Trakl-Lieder* op. 14 Webern scrive veramente il suo *Pierrot lunaire*, ma in una intenzionalità espressiva diversa se non opposta a quella di Schönberg. Non per questo però tale opera risulta meno espressionista.

Tuttavia l'idea del contrappunto lineare che si fa ormai strada nella coscienza operativa di Webern per un possibile ritorno alle forme strumentali « articolate », si impone in lui come disciplina costrittiva contro la stessa tendenza irresistibile alla sintesi intensiva della sua natura. Come osserva acutamente Adorno, in lui « la necessità di dominare il tempo fu inseparabile dal timore di perdere la purezza dell'attimo carico di espressione, estendendolo e sviluppandolo. Questa esperienza ha acquisito in Webern un potere di tale potenza che ogni elemento distruttore si univa al fermento della sua produttività. Per tutta la sua vita il suo *sensorium* ha resistito, contro la sua stessa volontà, al tempo estensivo anche nelle opere costruttiviste dell'età matura. Alban Berg, in questo a lui totalmente opposto, osservò, già nel 1925, che quando Webern scrisse i suoi primi pezzi dodecafonici, il metodo aveva già perso per lui il concreto profitto che Schönberg invece traeva dalla nuova tecnica, cioè il profitto di poter scrivere nuovamente opere estese in sé organizzate, ma senza più i mezzi tonali » (34).

Già nel primo tentativo dodecafonico (i *Drei Volkslieder* op. 17, composti nel 1924), Webern sembra affrontare il « metodo », ormai chiarito dal maestro nelle sue fondamentali basi, con velato scetticismo e con estrema prudenza. Egli si ostina a utilizzare la sola *serie dritta* come già nelle opere aforistiche « atonali », sembrandogli che una volta esposto il totale cromatico, tutto sia stato detto nell'essenza. Per non compromettere l'« attimo carico di espressione » e nello stesso tempo per evitare la « monotonia » (di cui Schönberg forse già parlava a proposito dell'uso della serie), Webern s'impone addirittura il compito di infrangerla, partendo dall'assoluta *identità* della serie che egli non cessa di considerare materiale « tematico ».

---

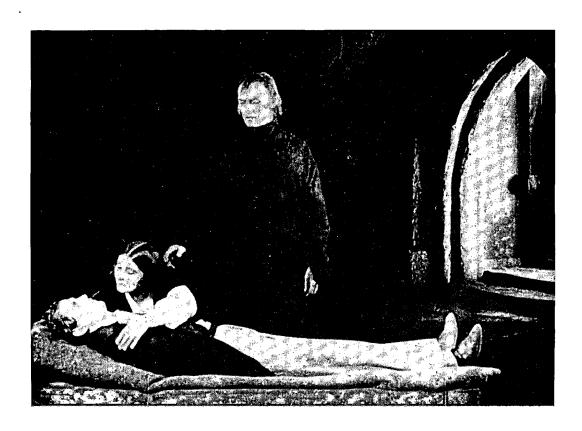
(34) TH. W. ADORNO, *A. W.* cit., pp. 161-62.

Das Kabinett des Dr. Caligari (Il Gabinetto del dottor Caligari, 1919) di Robert Wiene

Genuine di Robert Wiene (1920)

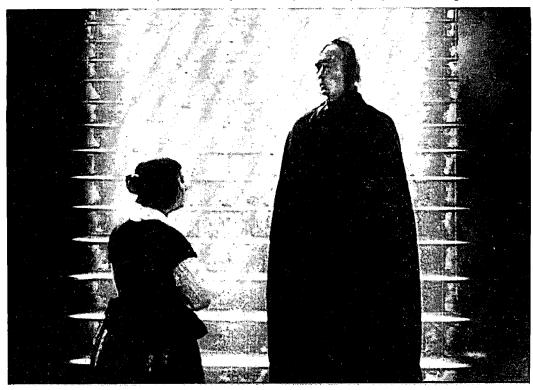
Genuine di Robert Wiene (1920)

Das Kabinett des Dr. Caligari (1919) di Robert Wiene

Von Morgan his Mitternacht (Dall'alba a mezzanotte, 1922) di Karl Heinz Martin

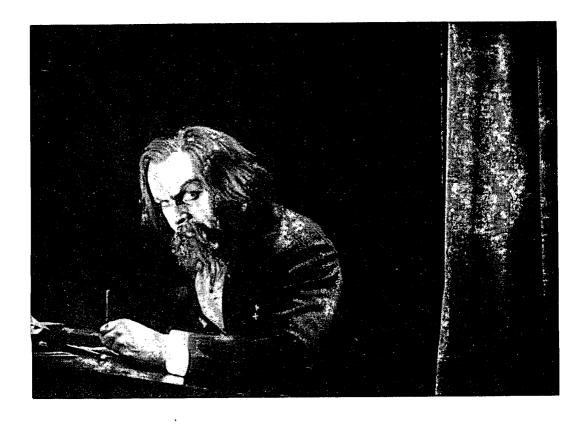
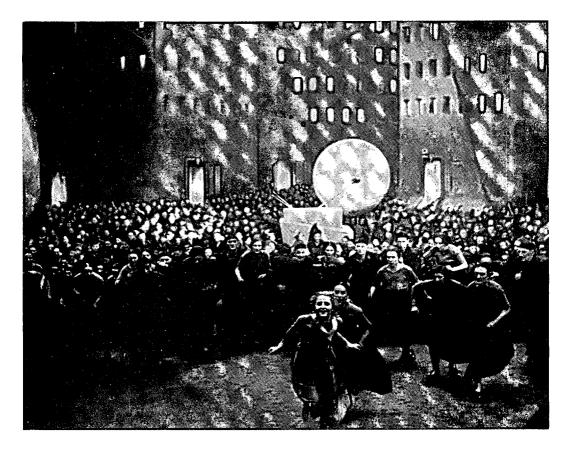
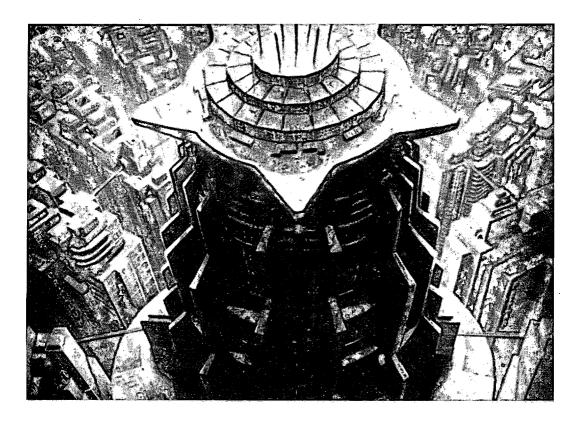
Der Müde Tod (Le tre luci, 1921) di Fritz Lang

Der Müde Tod (Le tre luci, 1921) di Fritz Lang

Wachs figurenkabinett (*Il gabinetto delle figure di cera*, 1924) di Paul Leni

Der Müde Tod (Trois lumières, Le tre luci, o Destino, 1921) di Fritz Lang

Die Niebelungen (I Nibelunghi, 1923-25) di Fritz Lang

Hiutertreppe (La scala di servizio, 1921) di Paul Leni e Leopold Jessner

(*Doktor Mabuse der Spieler*, 1922) di Fritz Lang

Mabuse di Fritz Lang

Mabuse di Fritz Lang

Metropolis di Fritz Lang (1926)

Dobbiamo arrivare al *Trio* op. 20 e alla *Sinfonia* op. 21 per trovare il metodo dodecafonico pienamente applicato; ma già in un senso differente da quello di Schönberg. Rispetto al maestro e a Berg, che con la dodecafonia ricuperano il passato intenzionandolo in un « possibile » futuro della musica occidentale, Webern compie un passo vertiginosamente profondo negli abissi originari della sensibilità sonora e delle sue misteriose relazioni con un ordine universale della natura e dello spirito.

Allo *choc* delle prime opere aforistiche succede ora nell'ascoltatore uno smarrimento che sembra trascendere, ad un primo contatto, qualsiasi controllo della percezione. Il suono giunge all'orecchio come svuotato della sua tensione fisiologica e sembra porsi nello spazio come fatto « acustico ».

Con l'individuazione dodecafonica e la particolare tecnica seriale adottata da Webern (che radicalizza nel « puntilismo » il principio della *Klangfarbenmelodie*) egli s'accosta forse più all'astrattismo « espressionista » di Kandinsky (libero movimento di « punto e linea nello spazio ») che non al razionalismo statico di Mondrian, come si è talvolta preteso. Ma, nuovamente, il rapporto con Klee appare ancora più calzante. Da questo momento si potrebbe parlare della scrittura weberniana come Klee parla della grafica: « L'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibili. L'essenza della grafica induce spesso e giustamente all'astrazione. Nella grafica albergano i fantasmi e le fiabe dell'immaginazione, e nello stesso tempo si rivelano con grande precisione » (35); e Kleen parla spesso di « polifonia pittorica » e di « compenetrazione polifonica » a proposito dei suoi quadri.

Il ritorno alla musica puramente strumentale avviene dunque in Webern non tanto per l'acquisita sicurezza costruttiva dovuta al metodo dodecafonico, quanto per un nuovo processo di « riduzione » fenomenologica al quale egli sottopone *illico et immediate* il campo sonoro riorganizzato « mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen ». In questo egli si scosta da Schönberg, il quale « in realtà considera la dodecafonia nella prassi compositiva come una pura e semplice performazione del materiale: "compone" con la serie, la domina con superiorità, ma anche come se nulla fosse accaduto », come già osservò Adorno; e può quindi riassumere tranquillamente gli schemi formali della tradizione sonatistica quasi testualmente e scrivere « musica dodecafonica come se la dodecafonia non esistesse » (36).

Ma Adorno affermava poi che, per contro, « Webern realizza la tecnica dodecafonica e non compone più: il silenzio è ciò che resta della sua maestria », donde « l'ultimo Webern si proibisce di coniare nuove immagini musicali che egli percepisce come esteriori alla sostanza genuina

(35) P. Klee, *La confessione creatrice*, in *Teoria della forma e della figurazione* cit., p. 76.

(36) Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* cit., pp. 72-73; trad. it. cit., p. 112.

della serie » (37). Questa paradossale conclusione, poi deviata dallo stesso Adorno, oggi non ha più senso. È vero il contrario; e cioè che proprio nel timore di trovarsi di fronte ad un nuovo « materiale » cristallizzato già nella sua stessa preformazione (che continua ad essere fondata nella percezione della scala musicale occidentale), Webern non accetta la dodecafonia come semplice « metodo », ma la investe come « principio » e ne fa un punto di partenza per depurare il materiale sonoro da ogni residuo tonale sino a ricondurlo all'origine genetica del suono, in una dimensione spazio-temporale nella quale la voce dell'Io coincida con la voce della Natura.

Posizione utopistica, se si vuole e non priva di contraddizioni con la prassi artistica. Ma anche in questo l'assunto espressionista non viene smentito: l'utopia weberniana si rivela, sotto quest'aspetto, un proseguimento di quella mahleriana: il « ritorno alla natura » porta all'identità con la natura. « Ora è possibile comporre con la fantasia libera [dirà nell'ultima sua conferenza del 1932] senza legami, all'infuori della serie. Per dirla con un paradosso: soltanto ora con questo vincolo è divenuta possibile la più completa libertà! Io posso qui soltanto balbettare. Anche gli antichi fiamminghi non avevano idee molto chiare su quale fosse la strada... Al futuro è riserbato di scoprire le più strette leggi di coerenza che stanno già nei lavori di oggi. Se si arriverà a questa giusta comprensione dell'arte, allora non potrà più esserci differenza tra scienza e il creare per ispirazione. Tanto più si procede avanti, tanto più tutto diventa *sempre più identico* ed infine si ha la sensazione di non essere più di fronte ad un lavoro dell'uomo, *ma della natura.* » (38)

Webern mira a depurare il linguaggio dei suoni sino a riportarlo alla dimensione dell'*Urton*; tuttavia, nel momento della prassi creativa, l'esigenza espressiva che lo costringe a comporre, ancora e sempre, nell'immediatezza dell'attimo interiore, urta contro l'idea della costruzione stessa. Costruire vuol dire perdere l'immediatezza così come essa si dà nel soggetto; ma costruire significa anche poter comunicare; e comunicare vuol sempre dire esprimere coi suoni « *qualcosa di sensato* » (39).

Il dramma di Webern sta in fondo in questa costante contraddizione di origine romantica trapassata nell'espressionismo. La estrema coerenza « espressionista » di Webern si rivela proprio nel momento della totale radicalizzazione dodecafonica: la serie non è per lui un semplice materiale « preordinato », ma riporta ogni volta ai suoni originali. E la riduzione riguarda sempre il soggetto e non l'oggetto. Webern non perde mai di vista la percezione sensibile nel movimento intenzionale della

---

(37) Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* cit., p. 73 (trad. cit., pp. 112-13).

(38) A. Webern, *Der W. zur n. M.* cit., p. 60 (trad. cit., p. 103). I corsivi sono miei.

(39) A. Webern, *Der W. zur n. M.* cit., p. 68 (trad. cit., pp. 113-14). Nella lett. a W. Reich già cit.

coscienza soggettiva verso l'essenza del campo sonoro: « akustische Natur der Seele », novalisianamente intesa.

Questa riduzione « eidetica » si attua, con piena coerenza, dal *Trio* op. 20 alla seconda *Cantata* op. 31 che sembra affermare, nel suo perfetto equilibrio mozartiano, un nuovo utopistico umanesimo musicale.

(1964)

I fogli del libro

di TINO RANIERI

1 - *Il giovane regista*

Quel modo nordico, ruvido, pudico, fantasioso, irritante di raccontare la morte. Il legno della bara, delle chiese luterane, dei battelli da pesca; la realistica praticità delle cose da vedere subito, in primo piano, in superficie, tutto tangibile, poroso, sgranato, oggetti da salutare prima di prendere congedo, rozzi arnesi del terrestre, consuetudini possenti, fatalità senza angoscia: e dietro, a pedinare o semplicemente ad attendere, il grande alone dell'inconoscibile. I rapporti saltano, basta il girar d'una ruota o il riflesso d'un raffio sulla parete perché il terrore ritorni. Il terrore, antico metro dell'animo nordico, con le notti bianche e i diavoli freddi. Giunge come uomo con la clessidra in *Ordet*, come motociclista in *De näede faergen*; e bisogna commisurarlo ostinatamente con le altre presenze o parvenze, far appello a tutte le umane sicurezze possibili, ricorrere alla grazia all'esorcismo o alla passione. Può darsi che allora i concetti di castigo e di morte si scompongano. Può darsi perfino, come in *Ordet*, che sia stato un falso passaggio.

L'uomo con la clessidra è venuto per Dreyer alcuni mesi fa. Ripercorrendo biografie e saggi persiste la sensazione che l'artista difficile sia stato a momenti meno composito del Dreyer quotidiano, racchiuso in un analogo dissidio fra molto grande e molto piccolo, tra il lunario da sbarcare e il capolavoro da intraprendere, tra la commissione e la trasfigurazione. Vi era in Dreyer, nel Dreyer anziano, una pazienza reticente e scontenta di sé. La sua coerenza

stessa — nel dire, nel preannunciare, nel ricordare — sembrava quasi una forma di rassegnazione, una crosta incompleta su altre curiosità stanche eppure non domate. Attento sempre, sapeva farsi spinoso come un riccio su certi particolari antichi che parevano essere per lui più importanti di opere recenti ed essenziali. Reazione tipica da vecchio maestro, difendeva *Blade af Satans Bog* più calorosamente di *Gertrud.* E ricordiamo, durante la sua penultima venuta alla Mostra di Venezia, nel 1955, l'arcigno rifiuto opposto a una comparazione fra lo stile di *Vampyr* e quello dei film di Benjamin Christensen.

Ma il Dreyer giovane è molto lontano, troppo per essere riconosciuto totalmente attraverso i suoi film. Vorremmo leggere le sue critiche teatrali per i giornali radicali della provincia danese, poi per il *Tidende* e l'*Extrabladet* di Copenaghen. Erano gli anni del « teatro come musica » di Holger Drachmann, del diabolismo satirico di Gustav Wied, delle eroine post-ibseniane di Sven Lange. Nella sua poltroncina di critico, Dreyer non sapeva ancora che avrebbe portato sullo schermo *Det var engang* di Drachmann, e il diavolo di *Blade of Satans Bog* e le donne in cerca di chiarificazione dei suoi ultimi film. Ma quel primo bagno di teatro influisce a intervalli irregolari sull'arco del cinema dreyeriano, ora come tema ispiratore ora come linea di condotta e di allestimento. Più di cinquant'anni dopo condizionerà un'opera che poteva essere capitale ed è soltanto toccante, *Gertrud,* tratta dalla commedia di Hjalmar Söderberg.

Vorremmo vedere il Dreyer ventunenne del 1910, inviato sportivo che scruta il cielo sopra il Sound: l'aviatore Svendsen trasvola le tre isole fra Danimarca e Svezia, è un anno di *raids* importanti, lo stesso delle imprese aeree di Fourny in Francia e di Fowler in America. L'aviazione è molto più interessante del cinema. La produzione scandinava — destinata a diventare famosa di lì a pochi anni — non ha ancora offerto quasi nulla d'importante, la Nordisk alleva le prime vamp, gli attori teatrali, passando allo schermo, si fanno ancor più leziosi e stucchevoli. Di ciò si occupa Dreyer in una colonnina dell'*Extrabladet* intitolata *Eroi del nostro tempo,* sotto lo pseudonimo di *Tommen* ossia la Pulce. Poco sappiamo dell'arguzia di Dreyer, eppure era un uomo arguto. Lo era a sorpresa e parcamente, usando del suo umorismo per un salto nell''ambiguità. Gli studiosi di Dreyer indicano concordemente un unico film con sotto-

fondi umoristici, ed è allo stesso tempo uno dei più accorati: *Prästänkan.* Ma sottili divertimenti si celano altrove, perfino nelle dispute religiose di *Ordet,* e al centro di *Vampyr* dove la grinta sacrilega, ammaccata e sergentesca del dottore, con quei guizzi stizzosi, diventa una specie di estrema caricatura del male.

È un attore a proporre a Dreyer il primo incarico cinematografico. Rasmus Ottesen vuole improvvisarsi regista — è l'epoca in cui lo fanno un po' tutti — e chiede al reporter-corsivista-critico un soggetto che sarà interpretato da Olaf Fönss, esordiente nel cinema ma forte di un decennale successo sulle scene. Nasce *Bryggerens Datter* (1911). Subito dopo Dreyer accetta un incarico di compilatore e revisore di didascalie alla Nordisk, senza lasciare però il meno aleatorio lavoro al giornale. La Nordisk Film Kompagni è la prima e la più attiva casa di produzione in Danimarca, quantitativamente la più forte della Scandinavia, per numero di pellicole e organizzazione oltre il livello americano: di lì a poco conquisterà l'Europa, e, fenomeno pressoché unico nella storia del cinema, il nome della società diverrà divistico per se stesso, denominazione popolare. Per anni si dirà fra il pubblico francese, tedesco, italiano « un film della Nordisk » come si dice « un film con Asta Nielsen, con Valdemar Psilander » ecc. Solo il dopoguerra scalzerà questi fasti e la concorrenza tedesca e hollywoodiana sconfiggerà gli scandinavi. Ma è sotto bandiera Nordisk che Dreyer si familiarizza col cinema, diventa sceneggiatore e nel 1920 regista.

Dapprima fa il lettore di soggetti e il consulente per l'acquisto di romanzi e commedie, lavoro in cui è facilitato dalle sue precedenti esperienze di critico. Varie sceneggiature da lui curate diventano film senza la sua firma. Solo nel '17 (nel frattempo si è perfezionato ufficialmente il suo rapporto con la Casa, il cinema è la sua nuova professione) lo troviamo nei titoli di testa di alcune pellicole, tutte dirette da registi che vanno per la maggiore: *Hotel Paradis* di Robert Dinesen, *Ned med vaabnene* di Holger-Madsen. Quest'ultima è una delle tante opere pacifiste e umanitarie che i paesi neutrali hanno prodotto nell'anno-chiave della grande guerra. Più avanti, nel '19, Dreyer scrive il copione di un altro film aggiornato alla voga del momento: *Grevindens aere,* che deriva da un romanzo (anche portato sulle scene) del tedesco Paul Lindau, e che mischia abilmente esotismo e terrore. Nelle successive trascrizioni tedesche di Joe May, Richard Eichberg, Fritz Lang, questo cupo brogliaccio

è divenuto famoso anche in Italia con il titolo *Il sepolcro indiano.* Tra la versione danese e quella di May che è del '21, già si prospetta una transizione. È il momento in cui l'avventura passionale in lontani paesi assume gli atteggiamenti dell'espressionismo. Com'è noto la magia orientale alligna in modelli celebri di quel movimento, da *Der müde Tod* a *Wachsfigurenkabinett.*

Ma questa evoluzione, evidentemente presentita nel Dreyer scenarista, non ha riscontro diretto nella sua prima regia. Dreyer vi ha lavorato per quasi due anni e a prima vista il risultato è il « film ideale » della vecchia Nordisk, con il figlio della colpa, lo squasso sociale, i « vent'anni dopo ». La problematica del futuro Dreyer si fa largo se mai attraverso il preciso rivestimento ambientale e la impietosa realtà dei volti ravvicinati: dei volti, diciamo, non della recitazione, che è ancora vecchia maniera e fondamentalmente errata. Per evitare l'affettazione melodrammatica che tanto spesso ha deplorato nei suoi scritti, Dreyer non trova di meglio che contrapporre nei suoi attori una stilizzazione spropositata, la quale non cancella i difetti opposti ma in certo modo li restituisce pietrificati e astrattizzati. Nei protagonisti l'effetto è insopportabile. Si attenua o sparisce solo nelle figure minori, allorché il personaggio è circoscritto a « presenza », ossia entra a far parte del discorso ambientale. *Praesidenten* s'intitola questo esordio, che viene presentato al pubblico il 9 febbraio 1920.

Blade af Satans Bog è dell'anno seguente. Possiede le strutture del film commerciale a episodi storici di moda a quel tempo, in cui si impegnano di solito i registi sperimentati, con vocazione di stratega più che d'artista. Per Dreyer è uno studio preparatorio, un ulteriore mezzo per schiarirsi le idee e decantare sollecitazioni diverse. In tal senso va veduta la dipendenza di *Blade* dall'*Intolerance* di Griffith, di cui non rappresenta in alcun modo una derivazione ma piuttosto, diremmo, una seconda meditazione espressiva. La dilatazione spettacolare cui inducono le grandi cornici non tenta Dreyer neppure per un momento. Rispetto a *Intolerance, Blade af Satans Bog* è austeramente spoglio, benché contenga quattro storie di ampie possibilità figurative, il tradimento di Giuda, un episodio dell'inquisizione spagnola, la morte della regina Maria Antonietta sotto il Terrore, la lotta fra rossi e bianchi in Finlandia nella primavera del 1918. Di tutta questa materia Dreyer cerca una fusione eminentemente psicologica, controllando più che mai il lavoro degli attori

che in effetti appare assai avanzato rispetto a *Praesidenten*. Il resto, praticamente, è lasciato cadere. Certi accostamenti ideologici risultano così ingenui da far sorridere (accadeva anche in Griffith). La nudità delle strutture provoca a volte qualche monotonia nell'avvicendarsi degli episodi. Ma tutto sommato la semplificazione, senza attingere la lucidità completa, sbocca in un armonioso equilibrio. Al quarto capitolo, inaspettatamente, Dreyer si getta in una cadenza per lui inusitata, forzando con vivacità griffithiana il corso della vicenda: « l'episodio finlandese... » scrive Morando Morandini « almeno come ritmo, ha un posto unico nell'opera di Dreyer: tutto giuocato su un montaggio a pezzi brevi (circa 500 stacchi in 600 metri), l'aneddoto ha una spiccia baldanza e un vigore descrittivo che, pur mostrando l'influenza dell'ultima parte di *Intolerance*, si adeguano efficacemente alla natura dei fatti narrati »...

Se il richiamo inevitabile per *Blade* era Griffith, per *Prästänkan* (1921) il nome generalmente citato è Victor Sjöström. Anche qui però la relazione va presa con cautela, giacché lo stile del vecchio gigante svedese, naturalistico, lirico e panico, si distacca quasi sempre dal realismo simbolico-psicologico di Dreyer, che permane diverso anche nelle matrici letterarie e negli interessi di carattere spirituale. L'accostamento si giustifica entro certi limiti per ragioni etniche, geografiche, ambientali, di *plein air:* è la prima volta che Dreyer si cimenta in esterni naturali e fuori dalla sua patria (in Norvegia, con finanziamento della Svensk Filmindustri di Stoccolma) e che riesce in tal modo a emanciparsi dalla tradizione romanzesco-cosmopolita della Nordisk, attingendo invece al ricco e solido patrimonio dell'autentica vita scandinava così come Sjöström da anni aveva saputo fare. Su questa affrancazione della « scuola svedese » dalle servitù della produzione di tipo internazionalistico, Dreyer aveva già scritto articoli e saggi, ma né *Praesidenten* né *Blade af Satans Bog* gli avevano offerto il destro di passare dalla teoria alla pratica. *Prästänkan* vi riesce, e diventa — secondo la dichiarazione di Dreyer stesso — « una delle migliori esperienze della mia vita ». Muovendosi in perfetta libertà d'azione, il regista si lascia assorbire dal suggestivo paesaggio norvegese e vi rinviene motivi di profonda commozione. Stavolta non ricrea gli ambienti, li scopre già in attesa dei personaggi, elementi primari della vicenda. Per non sciupare questa preziosa genuinità il regista non gira in studio nemmeno gli interni: li realizza nelle fattorie della stessa zona. Dreyer il solitario

conosce in *Prästänkan* una serie di intese felici, con uomini e cose. Ecco perché, pur ammettendo che il mondo sjöströmiano gli abbia rivelato in questa circostanza nuovi impulsi creativi, ampliando la sfera delle sue verifiche, è bene ribadire che appena qui e proprio qui, al suo terzo film, Dreyer diventa pienamente Dreyer.

Il tema era preso da un racconto in dialetto di Kristofer Janson, su una usanza medioevale secondo la quale il nuovo pastore di una comunità era tenuto a sposare la vedova del precedente. Per non perdere il mandato un giovane ecclesiastico si piega alla regola ma introduce nel presbiterio la sua amante, presentandola alla vecchia moglie come sua sorella. La vecchia tuttavia capisce il sotterfugio e si dà quietamente la morte per non essere d'intralcio alla loro felicità. Forse la storia adombra altri tragici adulterii della filmografia di Dreyer, ma con uno scontorno casto e sommessamente grottesco degli avvenimenti, in una natura dolce e immutabile, con la vita che impone senza protervia ma senza limiti i suoi diritti. Più di questo, però, è da vedersi in *Prästänkan* la prima configurazione d'uno dei temi assillanti di Dreyer, quello dei « doveri del morire ». Perciò la protagonista vera del film è la vecchia moglie del pastore, allorché l'amaro compimento è al punto e la penosa vicinanza degli assoluti cozza contro la folla delle piccole realtà incompiute, incomplete, incomprese. Enigma tanto più enorme quanto più docile e quotidiano è il personaggio.

Non conosciamo *Elsker Hverandre* o *Die Gezeichneten* (1922) che Dreyer va a girare a Berlino per conto della Primus Film. Potrebbe essere un film molto estraneo alla direttrice maggiore del regista, per i suoi accenni politici e ideologici, e potrebbe essere un semplice abbozzo per un altro film da fare, ciò che accade ogni tanto nella carriera di Dreyer. Qui comunque il tema dell'intolleranza ritorna violentemente, come in certi brani di *Blade af Satans Bog* e con gli stessi presupposti. È una rievocazione delle persecuzioni razziali contro gli ebrei al tempo della rivoluzione « borghese » della Russia 1905. Realizzato parzialmente nel ghetto di Berlino e con l'intervento dei suoi abitanti, frammisti ad attori danesi, russi bianchi, polacchi e tedeschi, internazionale anche per produzione, *Elsker Hverandre* viene scarsamente e malvolentieri ricordato dagli studiosi dreyeriani. È pensabile comunque che già si agitino nello spirito del regista i primi moti della *Passion de Jeanne d'Arc*, figlia del popolo e vittima del fanatismo. Sicuramente, inoltre, Dreyer si rende

conto in quest'occasione che estro ed energia non lo abbandonano allorché egli oltrepassa i confini danesi: e che Germania e Francia in quegli anni sono sbocchi inevitabili del cinema, ora che il prestigio scandinavo sta tramontando. Fino a *Vredensdag* (1943) i suoi film più perfetti nascono tutti a Berlino e a Parigi: *Mikaël* o *Michael*, la *Passion*, *Vampyr*.

Ritornando a Copenaghen Dreyer dirige *Der var engang* (1922), tra ogni genere di difficoltà materiali e sul già citato testo di Holger Drachmann che possiede nella liricità del dialogo il suo pregio principale, estremamente arduo da preservare in un film muto. « Fu per me un'amara lezione » confessa Dreyer in seguito, e ripudia *Der var engang*: sconfesserà anche, come non suo, *Tvä Människor* (1944).

Lo aspetta però *Mikaël*, il film per cui Dreyer s'immette nel clima suggestionante dell'UFA tedesca del 1924, ossia in uno dei centri nevralgici dell'Europa cinematografica di allora e proprio nell'istante in cui si produce la grande virata dall'espressionismo al Kammerspiel. Il terrore cede il passo all'angoscia, l'occultismo alla psicanalisi, il *Masse-Mensch* viene stretto tra quattro pareti. Per Dreyer, che pur giunge da fuori, tutto ciò accade senza spostamento d'aria. Dreyer più di tanti registi tedeschi ha da tempo in sé le due nature di quel cinema, il primo e il secondo tempo. Per i nordici non è una corrente d'arte ma un fondamento nativo, in cinema come in filosofia. D'altronde per *Mikaël* Dreyer ottiene una scorta agguerrita: la scrittrice-scenarista Thea von Harbou collabora con lui alla sceneggiatura, e Thea von Harbou infrange con la sua scaltrezza almeno tre ondate successive del cinema tedesco. Nel ruolo del protagonista c'è Benjamin Christensen, danese come Dreyer, suo degno competitore in campo registico, e il più gran Satana della storia del cinema (in *Häxan*, 1922). Che bell'incontro. E quanta maligna dolcezza in questo film senza diavoli, eccezion fatta per il demonietto irreprensibile dell'intimismo che fa inciampare or l'uno or l'altro dei personaggi nella sua coda.

Mikaël è a nostro avviso un film incantevole. Come *Prästänkan*, è la storia di una ingratitudine giovanile, spostata però ad un ambiente sofisticato e mondano, dove più ombrosi possono essere gli agguati del sesso, e indagato all'interno delle scenografie, sul gioco dei primi piani, con un montaggio usato a scalpello. Che *Mikaël* costituisca in ogni caso un brano imprescindibile per la compren-

sione di Dreyer lo dimostra anche il fatto che il regista abbia sentito il bisogno di riprenderne il tema alla fine della carriera, in *Gertrud*, che è il ritorno di *Mikaël* in più acquietate e svigorite spoglie, ormai segnate dal sigillo della senilità. Non che *Gertrud* sia *Mikaël* al rovescio, com'è stato scritto; le analogie sono più sottili e, tutto sommato, divertenti, perché l'« eroina » è il Zoret di *Mikaël* (uomo) mentre l'« eroe » di *Gertrud* è Gertrud (donna). Entrambi protesi alla ricerca dell'assoluto in amore, e disposti a pagarlo con la solitudine. I versi di Gabriel Lidman in *Gertrud*: « Io credo nel desiderio carnale... e nell'irrimediabile solitudine dell'uomo » fungono da epitaffio anche a Claude Zoret. Poco importa che l'assoluto amoroso sia per Zoret un assoluto omosessuale. I due personaggi, Zoret e Gertrud, hanno superato tanto il paradosso wildiano che la dialettica ibseniana. Per Dreyer ciò che conta, tutt'e due le volte, è che l'equivoco amoroso abbia fatto di entrambi dei « maestri del dolore » (la frase è in *Mikaël*) e come tali due emblemi compiuti. Scaturisce dalla conclusione più di una enunciazione morale e molto più di una proposta estetica. Quasi una precisazione testamentaria, espressa nelle forme della commedia cinematografica: e va rilevato che la volontà « testamentaria », nel senso di irrevocabilità, si legge meglio nell'antico *Mikaël* del Dreyer trentacinquenne che non nel recente *Gertrud* del Dreyer settantaseienne. Ciò si spiega anche, ripetiamolo, con il geniale e tempestivo inserimento del giovane regista in tutte le conquiste filmiche del momento, messe al servizio di un testo mediocre — la commedia originaria di Hermann Bang — per una decifrazione straordinariamente più profonda ed esplicita; in *Gertrud*, l'ipoteca teatrale sarà quasi esclusivamente vecchio teatro, che ingrigisce le passioni e rende sorda la pur coraggiosa professione di fede della protagonista.

Un testamento è, dopo tutto, un programma. Il programma di Dreyer parte da *Mikaël*. Ciò che viene dopo, i film che farà (e quelli che non farà) sono il cinema della sua vita.

2 - *Liberazione dal terrore e dal coraggio*

Di nuovo in patria Dreyer lavora nel 1925 a *Du skal aere din hustru*, che riapplica con puntiglio ma anche con squisite invenzioni la tecnica del Kammerspiel tedesco. Il testo di partenza è, ancora una volta, piccolo: la commedia di Svend Rindom *Tyrannens Fäld*

sulla furbesca trovata di una vecchia nutrice per riportare alla ragione Victor Fradsen, il suo odioso padrone di casa, nei confronti della moglie sottomessa e sacrificata; una versione molto casalinga d'un bisbetico da domare. Il cinema tedesco e italiano dell'epoca pullula di siffatte storielle. Dreyer la consolida acutizzandone i dettagli realistici, sfrondando i simboli, rifinendo magistralmente gli attori che ormai non gli sfuggono più di mano come cinque anni prima. Poteva uscirne una favoletta tutta svenevolezze e sorrisi complici: egli ne fa un film quasi duro. Altrimenti nessun critico oserebbe collegare questa moglie trambasciata alla grande prigioniera che sta per sbocciare sullo schermo, Giovanna d'Arco. Invece il riferimento, nei suoi limiti, vale. Non tanto per il personaggio (sebbene Astrid Holm ne sbozzi un ritratto severo più che soave, e nettissimo) quanto per l'apparato stilistico che Dreyer gli eleva intorno, e che è decisamente anticipatore della *Passion*. I primi piani, la padronanza delle sintesi scenografiche, la *tranche* straordinaria dei caratteri, tutto induce a una trascendenza tragica che qui ancora l'argomento non può sviluppare oltre un dato punto. La vicenda si svolge in poche ore, con un *décor* al minimo. Qui Dreyer diverge dal Kammerspiel, attuando anzi un altro esperimento che di quel cinema rovescia uno dei princìpi fondamentali: la funzione della didascalia scritta è allargata fino a farle assumere la frequenza e il significato di un dialogo teatrale, « ciò che gli consentì di evitare l'insistenza e la pesantezza del gioco scenico in cui era sfociato il Kammerspiel » (Sadoul). Ovvero si mira a una ulteriore sottolineatura realistica. La critica scandinava spiega questa deliberata ricerca, che non troverà riscontri così marcati in nessun altro film del regista, con reminiscenze autobiografiche. « Esperienze personali hanno ispirato *Du skal aere din hustru* "scrive la Cineteca Danese". Quando Ebbe Neergaard scriveva il suo libro su Dreyer, il regista gli inviò alcune note autobiografiche nelle quali tra l'altro era scritto: "Sono stato adottato da una famiglia danese, Dreyer, che mi ha sempre ricordato come dovessi essere grato per il cibo che ricevevo, e come in fondo nulla mi spettasse, dato che mia madre, morendo, se l'era cavata senza pagare", e "I miei genitori adottivi, che non trascuravano mai l'occasione di farmi capire che avevo il dovere di restituire al più presto quel che avevano speso per me, desideravano che guadagnassi qualche cosa quanto più presto mi fosse possibile". Non c'è dubbio che Dreyer pensasse alla sua infanzia descrivendo in ma-

niera così minuta e penosa l'ambiente della casa piccolo-borghese di Victor Fradsen... ».

Un semplice intermezzo può essere considerato *Glomdalsbruden* (1925), prodotto dalla Victoria Film di Oslo. Viene terminato in pochi mesi, senza ausilio di sceneggiatura, le indicazioni del racconto originario di Jacob Breda Bull riversate direttamente nella macchina da presa. Si parla nel film dell'amore contrastato di un povero contadino per la figlia di un ricco fattore. Ma non esiste nella trattazione un vero interesse sociale: Dreyer si mostra piuttosto incline a riprendere le indicazioni paesaggistiche e popolari di *Prästänkan* abbandonando l'aria chiusa del Kammerspiel e revisionando la propria tecnica di montaggio su più spaziosi orizzonti: la storia infatti si conclude con una spettacolosa fuga alla Griffith. *Glomdalsbruden* rimuove con decisione certe scorie, rimette in discussione gli strumenti espressivi dell'autore, inventaria e si aggiorna. È una prova minore, s'intende, ma dotata di notevole chiarezza.

La chiarezza diviene abbagliante in *La passion de Jeanne d'Arc* (1928), dramma analizzato sui volti dei personaggi con impressionante abilità di ripresa e di montaggio, esplorazione formidabile del pensiero e dell'istinto attraverso la mutevole ingannatrice fisionomia umana, disavvezza o insufficiente alle pressioni estreme del coraggio o del terrore; eppure — anche così — tanto avvicinabile, poliedrica, torturata da poter divenire centro di un panorama insieme esatto e fantastico, musicale, scientifico, metafisico. Lo stesso Dreyer ha definito *La passion* « dramma oggettivo delle immagini » quasi a rilevare la selezionatissima continuità di un discorso svariante da un volto a un oggetto, da uno spicco architettonico a una buffata di fumo, ciascuno fattore di un'operazione esatta e di uno sprofondo psicologico agghiacciante: di « matematica ritmica » e « geometria ambientale » parla Guido Guerrasio. L'indagine si dipana frontalmente e di scorcio, ora nel dialogo — senza voce eppure interamente afferrabile — tra Giovanna e gli ecclesiastici del processo, ora nei famosi movimenti aggiranti dell'obiettivo di Dreyer, ognuno dei quali è un autentico « colpo di scena » per lo spettatore: e si direbbe che l'artista guati nella protagonista più il momento della debolezza che quello della fierezza, più il brivido della carne fiaccata che la vibrazione dell'estasi salvatrice. Dall'essenza terrestre, frangibile di Giovanna, affiorante soprattutto nella sequenza di volta del film: l'apparire dei congegni di tortura e la capitolazione pas-

seggera di lei, Dreyer isola laboriosamente, crudelmente si direbbe, il principio della gloria. Altre cose annoteremo più avanti sulla tanto discussa « crudeltà » dreyeriana. Qui intanto vien chiaro che della tortuosa, complicata e contraddittoria ascesa al coraggio, preme a Dreyer, visivamente e psicologicamente, l'attimo (o l'eternità?) della liberazione dalla paura; la quale cade come una buccia, allorché tutto sembra consumato e gli squallidi rituali del carcere riprendono dopo la visione terrificante, dopo che la pattumiera ha portato via dal sudicio pavimento della cella i capelli recisi di Giovanna. Nessuna voce ha parlato, il rogo è sempre là, la solitudine rimane senza scampo, ma il mistero del « coraggio di Giovanna » si compie ugualmente. Mai, nell'arte cinematografica, un mistero diverrà esaltazione senza aver spiegazione come nella *Passion*; e sentiamo la tensione personale di Dreyer vibrare tra le linee del film, in questa specie di liberazione che l'immagine dà prima che lo spirito sia pronto a riceverla. Così si configura la resurrezione di Inger in *Ordet*.

Solo subordinatamente a tali ricerche a noi pare che *La passion* sia anche un film « storico »; e poco conta che Dreyer abbia voluto agire soprattutto sui verbali degli interrogatori autentici di Rouen, che gli servivano in primo luogo per una miglior predisposizione recitativa del film. Certo Giovanna è vittima popolare (il popolo è « solo ») ma Dreyer le si avvicina quando ogni contatto con il suo mondo precedente le è ormai precluso, e il dibattito è, tramite i giudici, tra lei e la divinità. Dei trascorsi della Pulzella rimangono solo l'abito maschile (simbolo) e i ricordi della campagna in fiore di Domrémy, priva di presenze umane. C'è addirittura chi avanza l'ipotesi che la sequenza di chiusura, con i contadini sdegnati dal supplizio che vengono cacciati furiosamente dal castello dai soldati inglesi di Warwick, sia stata aggiunta alla sceneggiatura e imposta al regista. Basterebbe questo dubbio a differenziare radicalmente il Dreyer di *La passion* dai modelli del cinema sovietico, il *Potemkin* anzitutto, che lo avevano interessato mentre, nel '26, si accingeva a cominciare il suo film. Ma al di là delle analogie formali il divario continua tra coralità epica e coralità psicologica, tra pronunciamento rivoluzionario e dichiarazione religiosa, tra entusiasmo collettivo e straziata sacralità individuale. Siamo in ambedue i casi ad altezza di capolavoro: nondimeno, fin dalla prima inquadratura che compare sullo schermo, il *Potemkin* si consegna interamente al pubblico,

la *Passion* rimane essenzialmente di Dreyer: è suo e di Giovanna. L'interrogatorio è senza fine.

Sono conosciuti gli accorgimenti registici impiegati da Dreyer per accrescere la verità drammatica del suo film e chiamare gli attori a una partecipazione crescente, senza allentamenti o squilibri. L'unità di luogo, l'accentramento temporale delle varie sedute processuali in una sola, le riprese effettuate secondo lo svolgimento cronologico del processo e nell'ordine in cui sarebbero apparse sullo schermo agli spettatori, ciascun attore costretto a studiare a memoria tutte le parti del copione... sono i dettagli di una disciplina cruda e frenetica, di un'impresa che fissa una esistenza e la rigenera come una seconda nascita. « Dopo *La passion de Jeanne d'Arc* "dirà Dreyer" mi parve che prima di quel lavoro non avessi mai fatto nulla... non fossi esistito nemmeno ».

La Passion è film francese, realizzato dalla Société Générale du Film. Dreyer rimane a Parigi anche per la sua opera successiva, *L'étrange aventure de David Grey* o *Vampyr* (1931).

Vampyr ha una organizzazione travagliata. È un'epoca in cui la Francia ospita, per ubicazione di riprese o sigla produttiva, varie opere importanti d'autore non francese: l'ultimo Buñuel europeo d'anteguerra, *Terre sans pain* o *Los Hurdes*, il *Don Quichotte* di Pabst. Il sovvenzionatore di *Vampyr* è un giovane olandese, lo stesso che appare nel film nel ruolo di David Grey e con lo pseudonimo di Julian West. Gli attori sono francesi e tedeschi, per agevolare la tecnica allora vigente delle tre versioni contemporanee per il mercato internazionale. Si tratta di espedienti poco familiari a Dreyer, e infatti lo danneggiano nel risultato complessivo. Ma non crediamo che — come qualcuno ha asserito — la scarsità del parlato in *Vampyr* derivi da questo tipo di difficoltà. Uscito da *La passion de Jeanne d'Arc*, ove il silenzio era misteriosamente saturo di voce e di grido, Dreyer è tentato da un esperimento in cui parole, suoni e musiche siano altrettanto misteriosamente crepacci del silenzio, sinistri come il buio, vuoti come l'incomprensibile. Ha compreso che dal « miracolo » del cinema parlato si possono trarre effetti di sensazionale suspense.

Pertanto *Vampyr* risulta un capovolgimento audace nelle formule del terrore cinematografico, già a quel tempo tutt'altro che privo di ascendenti celebri (nel cinema scandinavo, e soprattutto nell'espressionismo tedesco). Il dettaglio concreto, l'inquadratura

banale spremono l'effetto orrorifico più delle morbose invenzioni che sono alla base della vicenda, e creano l'autentico clima per elaboratissimi effetti di contrasto. Il « parlato » diventa così fra gli agguati del film quello assolutamente diabolico, sia rumore, mormorio o frase. Mentre le indispensabili spiegazioni rimangono ancora didascalie mute, sotto forma di pagine di libro (l'*Histoire curieuse des Vampires*) o di epitaffio tombale (*Dieu de bonté, donne-lui le repos éternel*), ogni altro suono è choc e tradimento. Il piede di legno del guardiacaccia. Lo stridere della civetta. Il tonfo del chiavistello che imprigiona il dottore nella gabbia del mulino. E la musica, che pure abbonda nella colonna sonora, trascorre arcanamente, si fa dimenticare nelle immagini, o scoppia gioiosa solo quando l'immagine è un raduno di fantasmi (la visita di David Grey al vecchio mulino). In questo labirinto, la parola si scompone sordamente, come in talune manifestazioni oniriche, ed è veicolo di sgomento e di estraneità. Tutti ricordiamo, ad esempio, gli echi misteriosi suscitati da certe battute del dialogo, che proprio per affiorare scandite e isolate fra le didascalie mute del libro acquistano tetri significati, quasi periodi stampati « in corsivo » per maggior effetto. Il peso che assume la domanda ansiosa di Gisèle « *Pourquoi - le docteur - vient toujours - la nuit...?* » già delinea l'atrocità del personaggio di Hieronymko, è materiale plastico di per se stessa; e la risposta del dottore a David Grey, nella casa popolata di voci: « *Ici il n'y a ni enfants, ni chiens...* » è la replica di un oscuro complotto cimiteriale, non abituato alle domande e alle risposte.

Intorno al dottore, in quella sequenza, tutto è bianco. Un altro dei rovesciamenti espressivi del film fantastico, operato da Dreyer con invenzione meravigliosa. In *Vampyr* che si svolge quasi interamente di notte, pare che la notte duri fatica a trattenere il mistero della luce, che interviene e circonfonde tutto come un'altra nefasta impostura. La luce arriva non come liberazione ma come fantasma. I velatini splendidi dell'operatore Rudolph Mate sfumano notte e giorno in un'unica alleanza minacciosamente allettante, primaverile, con luminosità senza fonte da quadro fiammingo, e un tremendo languore all'intorno. Quando il Gran Vampiro raggiunge la ragazza sulla panchina nel parco, la luce è quella di un incontro d'amore. Ma più macabra si fa la vicenda, più il terrore è bianco. Solo una volta questa serenità del fondo si offusca, quando David Grey si sottopone alla trasfusione di sangue (e la trasfusione è un *punto*

di vista, come il viaggio nella cassa da morto); quel benefico fluire del sangue suscita l'ira del vampiro, che tuona e lampeggia dietro la testa di Grey in un corrucciato scenario di tempesta. Il film è colmo di queste escogitazioni trionfanti, che chiamano a raccolta ritmi e luci in concordanze definitive, preziosistiche a volte, ma altissime. L'appunto che si può muovere a *Vampyr* riguarda, si è detto, certe anomalie di recitazione o meglio la confluenza di moduli differenti di recitazione, non tutti perfettamente amalgamati e dominati. Per talune scoperte fulgide — Sybille Schmitz e la camera che la circuisce dalla nuca andando a incontrare il suo repentino, ferale sorriso di bevitrice di sangue; Jan Hieronymko, questo sotto-vampiro tabaccoso, il cui sigaro brilla come una sfida agli occhi di David dentro la bara — si osserva all'opposto la debolezza di Rena Martin, Gisèle, e l'ingenua pompa di Maurice Schutz, il castellano, che uscito con tutti gli onori dai panni religiosi de *La passion de Jeanne d'Arc* si compiace qui di rilevate smanie naturalistiche. Quanto al giovane pellegrino del terrore, David Grey, l'attore che lo impersona (Julian West) va riguardato con attenzione perché lo svolgersi del film lavora continuamente a legittimarne l'aspetto fisico — da principio non plausibile — rovistando entro quell'espressione inerte e bambinesca per trarne l'avviso di segrete predestinazioni; e vi riesce. David Grey non è il volto-anima come Giovanna. David Grey è il volto impari al destino, eppure la sua vita « sembra legata da fili invisibili a mondi soprannaturali ». Guardiamo le fotografie di Dreyer giovane e vi troveremo la stessa fanciullesca fragilità, non cordiale e non disponibile, con teso nervosismo da automa, in attesa della sua « destinazione ». Dreyer è destinato a *Vampyr*. Dreyer non è David Grey, ma senza dubbio si deposita in David Grey quando lo inchioda in mezzo a quella storia di maleficio, e ne sorveglia gli sbalordimenti, gli orgasmi, il raccapriccio e l'abnegazione così come ha « inquisito » Giovanna nella *Passion*, ma con più concentrata volontà analitica e autoconoscitiva. « Per lui l'incubo diventava quasi una necessità fisiologica "scrive Ugo Casiraghi": ed era bello conoscere l'incubo, e sviscerarlo, e liberarsene. Schietto temperamento nordico, portava del mondo nordico tutta l'interiore avventura, e tentava di superarla attraverso una viva immedesimazione spirituale condotta alle conseguenze estreme. E non solo immaginava, ma chiaramente vedeva e sentiva un mondo che alla comunità non era penetrabile ».

Casiraghi parla di Dreyer. Ma le stesse parole potrebbero essere la didascalia di presentazione di David Grey all'inizio di *Vampyr*.

I pareri sul film — il quale fallì clamorosamente all'incontro con il grande pubblico — sono ancor oggi discordi. Lo respingono con decisione molti critici, da Georges Sadoul a Fernaldo Di Giammatteo. Sempre Casiraghi (e siamo con lui) dichiara invece, impegnativamente, che *Vampyr* è « il testo fondamentale d'ogni emozione estetica ». Nella vita di Dreyer, è una prova che brucia e schianta. Si apre una pausa che durerà dodici anni.

3 - *Il rogo ambiguo*

In preda a esaurimento nervoso dopo il lungo lavoro su *Vampyr*, il regista è costretto al ricovero in una casa di salute in Svizzera. È un periodo di riposo assoluto. Nondimeno, proprio allora germina in lui un progetto che lo accompagnerà — irrealizzato — per tutto il resto della vita: la sua *Storia di Cristo*.

Ristabilito, Dreyer si trova in pieno dominio di cinema parlante, cantante e sonante. Gli vengono fatte delle proposte di nuovi film, ma tutte le combinazioni contrastano con il suo bisogno di indipendenza durante la lavorazione. D'altronde in Danimarca e nell'intera Scandinavia la situazione cinematografica appare quanto mai mutata. Le produzioni nazionali sono in piena recessione e puntano a preferenza sul documentario. Dreyer stesso si induce ad accostarsi per la prima volta a questo genere. Si reca a visitare John Grierson al Film Unit britannico, avviando un progetto di collaborazione che non ha seguito. Abortisce anche un'altra iniziativa di film-reportage, che qui merita ricordare perché è l'unico contatto che Dreyer ha avuto con cineasti italiani: il film *Mudundu* (1936).

Fanno da tramite tra Dreyer e i finanziatori torinesi, per l'operazione *Mudundu*, i francesi e i russi bianchi della Société Générale du Film, cioè i produttori di *La passion de Jeanne d'Arc*. L'idea era partita da un giornalista entusiasta, Ernesto Quadrone di « La Stampa », che voleva girare un lungometraggio, nel quale era previsto anche un abbozzo di soggetto, nelle zone selvagge dell'Oltregiuba, alle frontiere col Kenya. Stando a Quadrone, Dreyer resta subito affascinato dal progetto e l'affare è stretto nel giro d'un unico incontro a Parigi. Subito dopo, a Torino, i due cominciano a lavorare insieme. Un accettabile ritratto di Dreyer amabile tiranno, corri-

spondente a quello tracciato da altri biografi, nasce dal buon giornalismo di Quadrone (*Cinema* n. 67, 1951):

« ...Da quel momento il regista non ha più perso un attimo di tempo. Sembrava entrato in un ingranaggio di cui fosse vittima e padrone. Il resto non esisteva. I quattrini per lui non avevano alcun valore... Il soggetto del film non esisteva. In tutto e per tutto strizzavamo fra le mani voltandolo e rivoltandolo, un raccontino che mutava ogni qual volta ne parlavamo. Cominciava invece a esserci il "clima". In Dreyer mi era subito piaciuto il modo d'interrogare, di approfondire, di entrare nel vivo di ogni cosa che io gli dicessi sull'Africa. "Curiosava" tra quello che sapevo, come volesse far suo l'intero continente: annotava ogni mia risposta alle sue infinite domande, le scriveva su piccoli pezzettini di carta che poi rivedeva e studiava, per ricominciare da capo l'interrogatorio su un particolare che non aveva afferrato bene, su una frase, su una parola, un colore, un suono, il tono di una voce che non gli avessi sufficientemente descritto, o con una precisione soltanto approssimativa. Quei pezzettini di carta, in seguito, si sono moltiplicati, decuplicati, centuplicati. Eravamo ancora a Torino, ma in realtà vivevamo già in Africa... ».

Anche *La passion*, anche *Vampyr* erano nati da innumerevoli foglietti come quelli di *Mudundu*, e dalla stessa inflessibilità di lavoro. Ma l'Africa mette in ginocchio lo scandinavo più presto di quanto non lo avesse fiaccato la tensione di *Vampyr*. « C.T. Dreyer... soltanto alla sera si concedeva un po' di riposo "continua Quadrone". Una volta stabilito che la sveglia fosse data alle quattro del mattino, e stabilito che il lavoro dovesse durare fino al tramonto, il resto non lo riguardava: neppure la malaria, neppure il colpo di sole. E purtroppo toccò a lui. A denti stretti si arrese alla fatica, alla febbre, ma più di tutto all'insolazione che l'aveva messo completamente a terra. E il giorno della sua partenza fu per noi un brutto, tristissimo giorno... ».

Mudundu viene completato dallo stesso Quadrone, che tuttavia nell'articolo citato dà atto a Dreyer della sua spinta iniziale e dei suoi molti insegnamenti.

In patria il regista si restituisce all'attività giornalistica. Fa il critico cinematografico e il cronista giudiziario. Scrive anche un volume, *Lidt om filmstil* (Sullo stile del film) che viene pubblicato nel 1943. Ma intanto, nel '42, il capo della produzione documentaristica danese Mogens Skot-Hansen ha cercato di trarlo dall'ombra affidandogli la direzione di un cortometraggio sull'assistenza alle

gestanti, *Mödrehjallpen*, che fa parte dei documentari sociali della Nordisk. Lo scopo di Skot-Hansen è di sfatare la credenza (ancora radicata nei produttori e distributori danesi dopo quasi tre lustri!) di un Dreyer regista costoso, bisbetico e economicamente fallimentare, per riavvicinarlo al film a soggetto. Dreyer è orgoglioso: non muoverebbe mai il primo passo verso un cinema che mostra d'essersi dimenticato di lui. In questo senso la mediazione di Skot-Hansen è efficacissima. Non ne deriva solo un documentario semplice e aggraziato, ma una collaborazione che si protrae fino a *Vredensdag* (1943), film in cui Skot-Hansen partecipa alla sceneggiatura insieme a Dreyer stesso e a Poul Knudsen.

Il contratta per *Vredensdag* è stato firmato alla Palladium, in una Copenaghen oppressa dalle uniformi naziste, con gli studi cinematografici ridotti all'osso, i registi nuovi e vecchi che traducono il loro malessere in deformazioni avventurose, grottesche, farsesche della realtà, o in commedie sociali alla francese o all'americana. Dreyer è assolutamente fuori da tutto ciò. Rientra sul *set* quasi come un redivivo. D'altronde proprio per la casa Palladium ha diretto, diciassette anni prima, il suo film più redditizio — uno dei pochissimi: *Du skal aere din hustru*. A Parigi, nel 1926, era stato proiettato con successo in cinquantasette sale. Se ne ricordano i produttori della Palladium? Se ne ricorda Dreyer?

Dreyer ricorda tutto. *Vredensdag* è anche questo; un pronto, fervido, smagliante aggancio di memoria cinematografica. Il regista riprende il discorso come se non vi fosse stata lacuna, così come non vi possono essere vuoti in un'autobiografia. Rinsalda e continua. Anche *Vredensdag* è un capolavoro.

Strano a dirsi. *Vredensdag* dona in primo luogo e ad onta della truce materia, una gran pace. Ecco un'opera che lascia dietro di sé ogni contingenza. Antica, turrita, tutta roccia e ombra come un castello dei tempi eroici. Riscopriamo la tecnica del sonoro e parlato, assimilata e restituita con la freschezza di una novità assoluta: in sostanza *Vredensdag* è il primo esperimento parlato di Dreyer, con nuove intuizioni di recitazione e di montaggio connesse a un dialogo non più condizionato dalle didascalie (similmente a Chaplin, Dreyer scinde i due momenti del film sonoro e del film parlato: *Vampyr* possedeva ancora, abbiamo visto, la costruzione del muto, rotta soltanto da alcune frasi-rumore; come *City Lights*, 1931, e *Modern Times*, 1936, avrebbero aspettato il '40 e *The Great Dictator*, per passare dal suono, dalla voce e dal passaggio musicale al « biso-

gno » della parola). Riscopriamo le stupefacenti possibilità della fotografia in bianco e nero, accorgendoci una volta ancora che Dreyer, senza aver mai diretto un film a colori (doveva esserlo la *Storia di Cristo*), vanta una delle tavolozze più sfumate della storia del cinema. Dopo il bianco « malvagio » di *Vampyr* e il biancastro-bruno di *La passion de Jeanne d'Arc*, la prevalenza tonale è al nero intenso, un nero da arazzo, da paramento funerario, da medioevo olandese: e il nero dilaga dalle scenografie e dai costumi sui volti e sui fatti come una colata irresistibile. *Vredensdag* respira questo raggio nero di misteriosa potenza, armonizzato con la dolorosa vicenda, non in relazione « assoluta » ma « arbitraria », secondo la nota precisazione di Eisenstein: « ...Le relazioni "assolute" non sono decisive in arte; lo sono invece quelle "arbitrarie" nell'ambito di un sistema di immagini dettate da un particolare momento creativo. La intelligibilità emotiva e la funzione del colore nasceranno dalla determinazione del tema cromatico dell'opera in coincidenza con il processo pratico dei moti vivi dell'intero film. Anche nei limiti di una gamma di bianco e nero uno di questi toni non solo evade se gli si dà un "valore" unico di immagine assoluta, ma può assumere anche significati assolutamente contraddittori, dipendenti dal sistema generale di figurazione adottata... ».

Il tema di *Vredensdag* è quello degli altri film maggiori di Dreyer: l'accusa all'intolleranza e al fanatismo, alle forme di misticismo aberrante, al fosco ricordo della stregoneria. Tuttavia la dialettica del regista, alimentata anche dalle accresciute possibilità del parlato, tende qui a una più sottile indagine razionalistica e persino « comportamentistica » della protagonista, esaminata autonomamente dalla grande minaccia del rogo e dell'eresia. L'Anne di *Vredensdag*, dolce carnale e tentante, ha dalla sua una dignità esistenziale che non la salva dalla menzogna ma la rende pronta o almeno disposta allo scotto necessario. Quest'adultera che commisura i fuochi e le maledizioni sul piano libero della propria coscienza, è un'eroina tipicamente dreyeriana, così che la critica non ha esitato ad accostarla alla Pulzella del vecchio film: « ...loro preoccupazione è quella di coinvolgere il più alto numero di creature nel "processo" e, quindi, nella sentenza. Che se non prevede assoluzioni o rinvii, pure si nutre di testimonianze » (Francesco Savio). E si noti che l'interpretazione può estendersi con lieve modifica fino al personaggio di *Gertrud*.

Perciò dissentiamo da chi scorge in *Vredensdag* eminentemente

una nobile crudeltà classica (« liturgia della tortura » l'hanno definito Ayfre e Agel). La crudeltà è interna al dramma umano, al conflitto individuale, dura fatica a storicizzarsi. Ci sembra, per dirlo banalmente, più « moderna »: e senza dubbio l'attrice Lisbeth Movin, cioè Anne, è la presenza più spregiudicata e complicata nel formidabile gineceo di Dreyer astraendo dalla mitica Falconetti. Una sapienza turbata e coraggiosa, un duro e consapevole gioco d'inganni. La famosa sequenza d'amore sul prato, tra lei e il figliastro, è già crudele — per il sentore d'ambiguità che si avverte — quanto l'urlo della vecchia precipitata sulla catasta in fiamme.

Si tratta dunque d'una crudeltà espressiva predisposta due volte, con la solennità e con la reticenza, che sono entrambe fasi statiche. In ciò *Vredensdag* si riappoggia anche a *Vampyr*, con lentezza persino maggiore. D'altronde la forma onirico-fantastica di quel film generava rapporti visivamente polivalenti e fluidi, ma sempre finiti in se stessi; le esigenze realistiche di *Vredensdag* portano a degli inespressi, persino al non-avvenimento. C'è lo spettacolo, ma le cose importanti avvengono negli interstizi, nelle soste e sui corrosi rovesci dello spettacolo. Si vedrà lo stesso in diversi Bergman, basti pensare a quello più spettacolare in apparenza, *Det sjunde Inseglet* (1956).

Equivocando sulle premesse di tale impostazione, la critica, dopo le prime uscite di *Vredensdag*, aveva creduto di dover rimproverare al film una eccessiva lentezza di montaggio. L'episodio va ricordato perché ha dato in quell'occasione a Dreyer la possibilità di una messa a punto che in poche parole vale per l'intera sua opera. Infatti Dreyer aveva pianamente rettificato, spostando l'accento dalla misura tecnica a quella estetica. « Non il montaggio di *Vredensdag* è lento "aveva detto" bensì il movimento dell'azione. Bisogna che la tensione si crei nella calma ».

Null'altro che una precisazione professionale. Pure si crede di riascoltare per un momento l'ispirata serenità del pensiero goethiano.

4 - *Altri fogli del libro di Dreyer*

Nello stesso anno '43 in cui Dreyer licenzia *Vredensdag*, in Svezia il regista Gustav Molander porta sullo schermo un dramma del pastore-scrittore danese Kaj Munk, risalente al 1925: *Ordet*. Abbiamo veduto il film di Molander nel 1952, allorché circolava

in Italia a cura, crediamo, della Federazione Italiana Circoli del Cinema. Era veramente un film infruttuoso, impastoiato nell'incessante disputa parlata dell'originale scenico, che si esauriva nella fredda maestosità dei personaggi e nei molto usati simboli della tradizione mistico-naturistica svedese (e bastavano le normali convenzioni drammaturgiche a costruire la figura di Johannes, che poi conosceremo enorme in Dreyer, spiegandone l'ascesi con la follia e la follia con l'ascesi). In effetti l'*Ordet* dreyeriano non sarà una seconda versione del Molander, e neppure una trasposizione del dramma di Munk, ma una superba rettifica di entrambi. Anzi: una espansa commisurazione spirituale di dati che sia Munk sia Molander avevano lasciato sul piano della polemica e del simbolismo, cercando di far combaciare queste valenze estranee ma rimanendo sempre nel campo dell'accessorio.

L'*Ordet* di Dreyer tuttavia si farà attendere a lungo. Anche Dreyer intanto ha girato il suo film sbagliato, o quello che i critici che l'hanno visto danno per il più sbagliato della sua carriera: *Tvä människor* (1944). Personalmente non lo conosciamo. Dreyer è andato a girarlo in Svezia, inseguendo un esperimento che pare gli stesse a cuore da anni: una storia a due soli personaggi. Il cinema ricorda pochi esercizi del genere, per lo più falliti. Questo di Dreyer, evidentemente ambizioso, si prefiggeva di fissare sui due volti l'intera sostanza del film, annullando il famoso equilibrio personaggio-ambiente così talentosamente coltivato fino allora e ingrandendo allo spasimo il volto, eletto quindi ad unico « ambiente ». Ma forse il materiale adottato per questa prova era poco felice, a cominciare dal testo per finire agli attori. Non si ha sempre a disposizione Renée Falconetti. *Tvä människor* resiste a Stoccolma cinque giorni e viene tolto dai cartelloni. La critica incrudelisce; d'altronde non era stata tenera neppure con *Vredensdag*, che deve aspettare la fine della guerra in Europa e i primi festival internazionali postbellici per ricevere le accoglienze che gli competono. Si fa di nuovo il vuoto intorno a Dreyer. Sulla scia di *Vredensdag* egli viaggia in Francia e Gran Bretagna, entra in trattative con un produttore inglese per un film sulla vita di Maria Stuarda ma rompe gli accordi quando intuisce che le garanzie di sicurezza e autonomia non sono sufficienti. Va anche negli Stati Uniti e laggiù riesuma le proposte sulla *Storia di Cristo*. Torna indietro con un nulla di fatto. Eppure è una seconda *Passion de Jeanne d'Arc* che chiede di fare, il rischio per lui è più terribile che per coloro che metteranno i quattrini...

Si dedica allora per tre anni ai documentari per la Dansk Kultur Film, su sovvenzione di stato. *Den danske landsbykirke* (1948), *The Seventh Age* (id.), *Strorstrombroen* (1949), *Childhood of Radio* (id.), *Thorvaldsen* (id.), *Shakespeare Kronborg* (1950 *), in parte apparsi alla nostra televisione, sono tutti escursioni tra edifici e architetture e monumenti, ripresi con la solita diligente metodicità. Ma la personalità di Dreyer traluce a momenti nel solo *Thorvaldsen*, che rimette insieme le opere dello scultore spirito bizzarro che lavorò anche in Italia durante il secolo scorso, e si fa ampiamente manifesta in un inconsueto, indimenticabile semidocumentario del '48, *De näede faergen*, presentato a Venezia nel 1956. Si tratta di un cortometraggio didattico contro gli infortuni stradali, che nasce però da un racconto di John V. Jensen e diventa in mano a Dreyer un rapido, allucinante inseguimento motociclistico tra vita e morte. Il senso della sciagura incombente, inarrestabile (a dispetto delle finalità del film, che evidentemente a Dreyer interessano poco) il color di morte della fotografia, il serrato montaggio riescono a comporre un'atmosfera assai suggestiva.

Infine, nel '55, l'« inseguimento » vita-morte acquista dimensioni gigantesche nell'*Ordet* e corre al di là delle leggi umane, collocandoci dinanzi allo scioglimento di uno degli impossibili esistenziali: la resurrezione di una donna morta di parto, ad opera di un teologo-vagabondo che si crede il Cristo. La religiosità di Dreyer rintuzza dapprima le aride problematiche delle varie sette nordiche, castigando così la biblica « gioia » grundvighiana del vecchio Morten come l'ossessivo pietismo del vecchio Skraeder come la burocratica compunzione del pastore protestante (e anche in qualche modo l'incubica sublimazione di Johannes il taumaturgo) finché la fede-amore attinge le misteriose regioni del miracolo. Le sequenze decisive sono in *Ordet* le più ardite e complesse, con preliminari simbolici che toccano il sacro e il fantomatico con la stessa mano, e un « risveglio di Lazzaro » che è veramente un ritorno dal mistero, dalla bara, dal marciume e dall'ineffabile insieme, ma contemporaneamente un riafferrarsi convulso, sensuale, acremente avido alla nostra realtà della carne. Il bacio di Inger al marito, uscendo dal sonno di morte, le guance ancora stagnate di grigio, in un morso sovrumano che non appartiene ancora a questo mondo, fra tutte le aspettative dell'essere

---

(*) I titoli di alcuni documentari sono in lingua inglese perché trattasi di film della serie *Social Denmark*, destinata all'esportazione.

e del non essere, è forse il più portentoso delinearsi del mistero umano su uno schermo cinematografico: e noi ci sentiamo toccati più dalla « vitalità » del prodigio che dalla sua stessa essenza. In ciò consiste la maturità sconvolgente del Dreyer di *Ordet*. Non nella conclusione di qualche sua ricerca antica, bensì nell'intraprenderne sempre di nuove, abissali e necessarie, riconducendole alla misura degli uomini veri. Pertanto il film non si chiude come un Mistero boreale e neppure come una risposta teologica. Esso non si compie neppure, perché è nelle regole della quotidiana battaglia dell'uomo e nella capacità del suo amore. Anche Johannes non farà più miracoli: per questo è « salvo ».

La visualizzazione di quest'opera austera insiste di continuo nel contrapporsi (non ostile: fecondo) dell'umano-reale con gli incalzanti indizi d'una trascendenza, che raddoppia il senso delle cose sullo schermo e immette lo spettatore nelle dimensioni dell'infinito; le voci e le luci più pacificanti possono essere segnali dell'ignoto, ma altrettanto gli allarmi possono leggersi come piccole terrestrità, moti di domestica sicurezza. All'inizio del film contro il nero della notte alcune lenzuola messe ad asciugare sul prato schioccano interminabilmente. Sono un presagio, ma sono anche la risposta al presagio. Sono « la tensione che si crea nella calma ». Sono l'immagine e il limite della serenità che può albergare nell'uomo.

Poi Dreyer continua a occuparsi della *Storia di Cristo*. Ha ormai predisposto le fasi del grande film sotto l'aspetto storico, letterario, religioso. Desidera realizzarlo in Israele (vi effettua anche un sopraluogo), con attori ebrei scelti fra gli abitanti delle terre in cui Gesù visse e predicò; gli interessa particolarmente una tesi a carattere politico e sociale, vagamente attualizzata, intesa a dimostrare che i governanti romani e non il popolo e i sacerdoti ebrei erano stati i responsabili della crocifissione. Contrariamente a quanto suole per i film già diretti, Dreyer discorre volentieri e a lungo di questa *Storia* da fare. Probabilmente sa che non la girerà mai. Gli americani hanno fatto delle promesse; ma quando verranno al sodo, organizzeranno *The King of Kings* in Spagna, con Jeffrey Hunter protagonista e Fernando Sancho tra i comprimari. « Se gli inglesi e gli americani mi daranno il denaro... » dice Dreyer sulle terrazze del Lido a Venezia, e sorride. Lo stato danese lo ha messo in pensione. In Danimarca c'è uno strano modo di pensionare i cineasti. Gli offrono la concessione per l'esercizio di un cinematografo. Il

poderoso Benjamin Christensen di *Häxan,* gestisce un cinematografo. Johannes Meyer, interprete di *Du skal aere din hustru*, gestisce un cinematografo. Carl Theodor Dreyer gestisce un cinematografo. « Se gli inglesi e gli americani... » dice. Negli stessi anni e sulle stesse verande dell'Excelsior, Erich von Stroheim ha detto sogghignando: « Se una vecchia signora accetta di mantenermi, riuscirò a fare ancora un film ».

Dreyer un ultimo film lo fa, ed è *Gertrud* (1964). Più volte abbiamo avuto necessità di portarlo in discorso a proposito delle opere precedenti, e questo significherebbe almeno che *Gertrud* non è un'appendice forzata o casuale o poco motivata rispetto al cinema-vita dreyeriano. La summa e la chiusa resta naturalmente *Ordet.* Epperò *Gertrud* rappresenta una postilla in tono minore, una di quelle « frasi » avare che talvolta Dreyer pronunzia quasi desiderando che non siano raccolte. Perché il film è per autore e personaggio insieme una magnanima professione di solitudine come traguardo ineffabile dell'amore.

Gertrud Kanning è moglie d'un avvocato della Suprema Corte, aspirante alla carriera politica. In precedenza aveva avuto una relazione con lo scrittore Lidman. I due amori si sono spenti presto per la non appagata volontà della donna di trovare nel compagno la sua stessa dedizione di sentimento e di sensi, fuorviata in lui da altre ambizioni. Un'ultima passione, per un giovane musicista, le fa credere di aver toccato finalmente la « totalità » amorosa: ma la delusione sarà anche più cocente, perché il fatuo artista non si perita di vantarsi volgarmente di quella che considera una bassa avventura. Gertrud lascia Stoccolma, si stabilisce al villaggio natio e si consegna consapevolmente alla solitudine. Gesto col quale non vuol certo punirsi, ma al contrario custodirsi e definirsi in una non divisibile sublimità.

È il momento tremendo del dire di no e continuare a vivere, dopo che i « fili invisibili » sono stati recisi. Il rogo appassionato di Giovanna e quello ambiguo di Anne hanno evitato alle due eroine questa prova. Gertrud invece, similmente a David Grey svuotato dei demoni, e Johannes svuotato di miracolo, vive. Un rogo freddo. I suoi amori sono stati solo colpi di scalpello in un capolavoro: il capolavoro non è sortito, è rimasto l'ordine possente, la politezza e il gelo del marmo.

Così il *Gertrud* anche nella forma cinematografica, composta e disposta con cura mirabile, tutta ordine esterno, tutta imparteci-

pabilità ostinata di dentro. Dreyer certo non lo ha detto: ma vi sono delle opere che l'artista crea soltanto per se stesso. Possono essere inadeguate. Sono però inevitabili.

Attraverso tredici film precedenti, gran trattato su amor sacro e amor profano, l'artista tutto ha espresso, attingendo una unica commozione visionaria e eroica. Queste unicità hanno come strada e meta la solitudine, la quale è spesso coerenza d'amore. Quindi il sacrificio di Gertrud, il suo scomparire dopo le esperienze ingannatrici, non vanno intesi come gesti di egoistico orgoglio. Essi la fissano fino all'ultimo donna d'amore, così come vi è la donna d'azione: e cercano di statuire un diritto rapporto tra le due. Gertrud sa di non essere più destinata al « miracolo » e al capolavoro: ma forse conferisce alla solitudine la parvenza del prodigioso.

Dreyer (e per lui nel film il personaggio di Nygren, compagno d'infanzia di Gertrud) la accompagna nel corridoio con solidale dolcezza. Ma non sono insieme. Dreyer a sua volta è solo. Il corridoio è freddo. Ora essi aspetteranno come un tepore definitivo il momento (o l'eternità) del coraggio.

Questo è il quattordicesimo film di Dreyer.

Testimonianza

di GIACOMO GAMBETTI

Non più che un ricordo, questo mio, su Carl Theodor Dreyer, non più che la privata testimonianza di un incontro avvenuto a Copenhagen nel dicembre 1967, poco più di tre mesi prima della morte che còlse il grande regista. Una morte nello stile dell'autore, se così si può dire, sulla quale non si sono conosciuti particolari, come se l'uomo, giunto sulla soglia degli ottant'anni, si sia spento quasi naturalmente, nel silenzio e nella discrezione in cui è vissuto, anche se le sue opere sono fra quelle che hanno dato un senso alla frase « arte del film », dalle origini a oggi. Pare sia stata una caduta, dalla quale il regista, appesantito dall'età, non si sarebbe più ripreso; ricoverato in clinica, sembra siano sopraggiunte complicazioni di circolazione del sangue, alle quali l'organismo stanco e affaticato non ha potuto far fronte.

Nel dicembre '67 Dreyer non mi era apparso particolarmente più vecchio e più appannato di quanto non l'avessi visto a Venezia nel '65, in occasione della presentazione di Gertrud. *Si muoveva con quella lentezza che era quasi una condizione del suo stesso stile, componente della sua stessa natura creativa, nel senso di una riflessione e di una sicurezza imperturbabilmente mai contraddette dalle contingenze e dalle polemiche, nel senso di una padronanza precisa delle idee e dei significati delle proprie opere; aveva la concentrazione dei momenti creativi più felici e più approfonditi.*

Non si rileva un segreto, ma — con una considerazione strettamente morale e di coscienza, priva di qualsiasi altra volontà — si dà un contributo alla verità e alla conoscenza esatta delle circostanze ine-

renti agli ultimi mesi di vita di uno degli uomini-chiave del nostro secolo, e forse non solo del nostro, se si pubblica ora per la prima volta che il viaggio a Copenhagen di chi qui scrive era legato a impegni di lavoro, nel desiderio di raggiungere un accordo, in seguito ad alcuni pour-parler, sulla realizzazione, con la partecipazione o il contributo della Televisione Italiana, del progetto lungamente accarezzato del film Jesus. *Si avanzarono alcune importanti considerazioni, quel 13 dicembre, nell'ufficio della direzione del cinema* Dagmar, *di cui Dreyer era gestore. E non si dà altro che un ulteriore contributo alla verità e alla precisione di coscienza, ai reciproci impegni morali, se si precisa che, malgrado anche postume autorevoli affermazioni esplicite o sottintese, nessun accordo fu mai raggiunto, da quel giorno alla morte, sulla realizzazione del film, fra la Televisione Italiana e Dreyer, anche se, in realtà, sussistevano ancora del tutto valide le ipotesi di un impegno in tal senso. La Televisione attendeva che Dreyer, il quale aveva consegnato al sottoscritto il copione del 1949 di* Jesus, *inviasse la edizione che egli riteneva pressoché definitiva, a cui lavorava ancora a Copenhagen; Dreyer attendeva che gli fosse ufficialmente comunicato l'impegno o l'interesse della TV alla realizzazione del film, secondo le linee che egli da parte sua a me aveva enunciato. Su* Jesus, *anche ultimamente, si è detto e si è scritto molto.*

Dreyer dichiarò innanzitutto di essere estremamente onorato della visita e dell'interessamento della RAI al suo progetto, interessamento — egli desiderò affermare — in linea con le migliori tradizioni della cultura italiana. Precisò di aver pronta e completa una versione ampia della sceneggiatura, e di star lavorando a una versione più breve e più essenziale, in collaborazione — per quanto riguarda costumi e riti — con un rabbino di Copenhagen. La prima versione risale al 1949, quando egli risiedette a lungo in Israele per conto del produttore americano Blevins Davis, il quale però dopo molto tergiversare rinunciò al film. La versione definitiva sarebbe stata pronta entro circa un mese (il film ne veniva abbreviato un po' in ogni punto), ma egli si disse grato e felice di ogni indicazione che la RAI gli avesse voluto dare in base alla stesura più ampia. Aggiunse espressamente che tutto ciò che lì fosse apparso superfluo, nel testo finale certamente non ci sarebbe stato.

L'azione del film cominciava all'inizio della predicazione pubblica di Cristo, considerandola nei tre anni essenziali della sua vita, con aspetti anche dell'ambiente quotidiano attorno a lui. Gli avvenimenti

narrati erano basati essenzialmente sui quattro Vangeli. Nucleo ideologico del film — che voleva avere un carattere spiccatamente religioso e morale — è che responsabili della morte di Cristo siano stati essenzialmente i romani (Pilato, ecc.), non gli ebrei; e il regista disse che sarebbe particolarmente significativo che il film fosse stato realizzato con la TV italiana, e che un film che, riguardo al deicidio, in un certo senso riabilitava gli ebrei, fosse prodotto in accordo con gli italiani, nello spirito di riconciliazione religiosa promosso, aggiunse, da Papa Giovanni, dal Concilio Vaticano e da Papa Paolo.

Nei suoi progetti mi disse che si sarebbe trattato di un film non spettacolare, ma intimo, indispensabilmente a colori, girato in Israele, senza attori famosi. « Sarà una storia di Cristo molto umana, comprensibile a tutti ». Non avrebbe avuto niente a che fare, aggiunse, col film di Stevens La più grande storia mai raccontata, *né egli conosceva* Il Vangelo secondo Matteo *di Pasolini, che espressamente non voleva vedere, anche se ne aveva sentito parlare molto bene, perché diceva di avere sempre tenuto, in tutta la vita, a difendersi dalle influenze altrui, e di aver cercato ogni soluzione dentro di sé, nel proprio spirito, mai al di fuori.*

Dreyer prevedeva di girare esterni e interni in Israele, avendo gli uni accanto agli altri sia gli esterni che la ricostruzione del tempio di Gerusalemme e dei pochi altri edifici pubblici necessari al racconto; gli edifici ricostruiti sarebbero serviti anche quale base logistica e organizzativa del film. Non riteneva le ricostruzioni particolarmente costose, ma le desiderava accurate, condotte da architetti di sua fiducia; né le riprese sarebbero durate più di sei mesi, così che in una decina di mesi — ad esempio dal settembre 1968 al giugno 1969 — la lavorazione del film avrebbe potuto essere condotta a termine; ripeté lui stesso di essere abituato a girare le sequenze a piani molto lunghi e di « montare » già nel corso delle riprese. Pensava, in linea di massima, di girare circa 40 mila metri di pellicola, anche meno, per una durata definitiva del film dai 100' ai 130'.

Desiderava un capo della fotografia di sua fiducia, una collaboratrice, con cui era già in contatto, per i problemi inerenti al colore, due architetti danesi con assistenti israeliani, un costumista italiano, l'attore per il ruolo di Cristo e quelli per i ruoli degli apostoli israeliani, italiani quelli per Pilato e per tutti i ruoli dei romani, comparse israeliane. Il film avrebbe potuto essere girato in inglese e poi doppiato in italiano. Dreyer affermò di essere certis-

simo di grande aiuto e collaborazione da parte del governo di Israele (in particolare fece il nome del generale Dayan), ma che non avrebbe accettato denaro israeliano. Affermò anche di avere espressamente chiarito alla fondazione danese che nel novembre glielo aveva assegnato, che il premio di 3 milioni di corone (circa 240 milioni di lire) legato al desiderio che tale somma servisse appunto alla realizzazione del film, non *sarebbe stato da lui utilizzato nella realizzazione del film, perché contemporaneamente gli venivano poste esplicitamente o implicitamente delle condizioni che gli avrebbero impedito libertà di pensiero e di azione. D'altra parte avrebbe impiegato ugualmente il premio, indirettamente, nella realizzazione del film.*

Dreyer aveva quasi ottant'anni, e li dimostrava, anche se la sua lucidità intellettuale, la sua concentrazione erano tesissime; quanto mai sorvegliato, ma pieno di entusiasmo e di fiducia, diceva che avrebbe realizzato il suo film « più importante, forse l'ultimo ». Salvo subito dopo accennare a Medea. *Aveva fretta, ma non dubitava che il progetto andasse in porto, era sicuro e tranquillo sulla sua linea, aggiungeva di essere un regista che non aveva mai discusso questioni finanziarie, che aveva sempre fatto film di idee e di pensiero, di aver seguito la propria ispirazione. Da un lato sembrava un esordiente che avesse bisogno di spiegarsi al produttore; e questo era certamente l'aspetto più commovente e anche più amaro, in un certo senso, dell'incontro; non valeva che io sottolineassi di conoscere bene, non solo il suo lavoro e la sua personalità, ma la sua dirittura morale, le sue lunghe e continue e difficilissime prove e le peripezie industriali ed artistiche coi produttori di tutta Europa, nel corso di tutta la sua carriera. Puntigliosamente chiariva le cose da cui non poteva prescindere, le idee che intendeva rispettare; e nello stesso tempo — e qui era l'aspetto non più entusiastico, ingenuo e giovanile, ma culturalmente solido e consapevole della propria dignità e dei risultati — era straordinaria la sua sicurezza nellla esposizione delle idee, la sua chiara e profonda determinazione interiore, nel rispetto di se stesso e nella conseguenzialità di tutto il proprio lavoro.*

Ci intrattenne a una « piccola colazione danese », in quella fredda mattinata di dicembre, con l'amico Bassotto che aveva fatto da tramite per l'appuntamento e dapprima la signora Pallavicini dell'Istituto Itialiano di Cultura di Copenhagen e quindi il Dottor Puccini, Incaricato d'Affari della nostra Ambasciata, quali interpreti.

La sua segreteria, Inga Jörgensen, parlava un po' l'italiano, Dreyer si esprimeva raramente in danese, preferiva qualche parola di francese e soprattutto l'inglese. Fu un ospite perfetto, mentre assaggiavamo le tartine, la birra, i salumi, il caviale, i crackers che egli ci offriva e che la signorina Jörgensen e la figlia ci servivano; e non cessava di parlare di Jesus, *non sembrava esistere per lui alcun altro problema, non valevano altre domande, altri argomenti, era per il resto come distaccato e immerso soltanto nel proprio obiettivo.*

Il mio incontro con Dreyer a Copenhagen non volevo credere fosse l'ultimo. Alla fine di marzo vidi a Roma un breve brano di attualità cinematografica sui suoi funerali. Semplicissimi, schivi, silenziosi. Pochissimi intimi, familiari e amici, lo accompagnarono prima in chiesa poi al cimitero, sulla terra entro la quale fu calata la bara bianca. Sembravano davvero — e non è un modo di dire — scene di un suo film. Ma se l'uomo è destinato a chiudere, a un'età che non è mai troppo tarda, l'arco della sua vita, l'artista lascia davvero dietro di sé una scia immortale: che è costituita dalle proprie opere, innanzitutto, e dalle proprie idee, dalla propria dirittura morale. Nel caso di Dreyer questa traccia è tra le più profonde e le più decise che il labile « mondo della celluloide » ci abbia mai lasciato. Altra volta ho avuto occasione di scrivere, su queste stesse pagine, del suo profondo rispetto per il professionismo, comunque fosse configurato. Artista nel rigore e nella serietà, nella appartata e schiva fedeltà alla propria ispirazione, Dreyer ci ha lasciato un insegnamento e dei risultati insostituibili, un vuoto incolmabile, solo parzialmente ricoperto dalle opere realizzate, mentre quelle non realizzate, nell'eterno conflitto fra l'artista e l'industria, lasciano tante ipotesi e una quantità maggiore di rammarichi.

E anche in questo, in fondo, in un mondo dello spettacolo in cui si realizzano con facilità opere di quart'ordine, in cui si sprecano centinaia di milioni al servizio di anonimi e grezzi e grossolani mestieranti, la storia e la vita di Dreyer sono esemplari e pure. La storia e la vita di un povero abbandonato ragazzo danese che si è tirato dietro per sempre il più profondo rispetto per i problemi dello spirito e per la propria coscienza.

Fortuna critica in Italia

di ORIO CALDIRON

Quando il 20 marzo 1968 Carl Theodor Dreyer è morto settantanovenne a Copenaghen, i quotidiani italiani hanno ammainato la bandiera della cultura, dimostrando la loro emozione con necrologi variamente apologetici, in cui l'intelligenza critica dell'opera eccezionale del grande scomparso si nascondeva spesso dietro gli aggettivi di occasione o le etichette tradizionali. Non era lecito, del resto, aspettarsi di più: in occasioni come queste la fretta non lascia che scarsi margini all'approfondimento (1). D'altra parte, le difficoltà della qualificazione critica, in cui non pochi si trovavano, rischiano di apparirci quasi un simbolo della contrastata fortuna che il regista danese ha goduto in Italia. Se nel dopoguerra non gli sono mancati i riconoscimenti, per altro talora intonati all'estrinseco ossequio verso una « austera » parabola artistica più che all'articolato apprezzamento delle singole opere, non si può dimenticare che a Dreyer, come in parte anche a Bresson, è stato riservato un trattamento singolare che per un autore cinematografico corrisponde alla morte civile. *La pas-*

(1) Assai diverso il panorama offerto dalle riviste specializzate. « La Rivista del Cinematografo » ha dedicato al regista danese un ampio omaggio in cui sono intervenuti autorevoli critici. Si segnalano in modo particolare G.B. CAVALLARO, *Un inquieto indagatore dell'uomo*, XLI, 4, aprile 1968 e G. GAMBETTI, *Lo stile dell'uomo e del grande artista*, XLI, 5, maggio 1968. Nel fascicolo di maggio la stessa rivista pubblica un estratto della sceneggiatura inedita di « Gesù ». Gli articoli apparsi sulla stampa periodica non sono, per ora, numerosi. Si veda, tra gli altri, W. ALBERTI, *Carl Theodor Dreyer la paga del genio*, « Il Confronto », IV, 5, maggio 1968.

sione di Giovanna d'Arco ha goduto di una regolare distribuzione solo nel 1960, trentadue anni dopo la sua pubblicazione, *Dies irae*, dopo la proiezione veneziana del '47, è apparso con quindici anni di ritardo, *Gertrud*, che oggi può sembrare il testamento spirituale del maestro scomparso, nonostante la presentazione televisiva, non ha ancora trovato le vie degli schermi italiani. Si tratta, è vero, di una circostanza che tocca più la politica culturale che la responsabilità della critica. Non sembra tuttavia che all'indigenza della diffusione per così dire materiale delle opere abbia corrisposto l'affermazione matura e qualificante di un intervento critico in qualche modo riparatore: la critica, o parte di essa, se per anni ha mostrato di respingere il regista accusato di essere poco cinematografico, quando negli anni recenti gli ha decretato un franco successo non sempre lo ha fatto per ragioni interne alla sua opera e ai suoi valori. La letteratura dreyeriana, che non solo non possiede la ricchezza di voci di quella dedicata a Chaplin, ma non ne raggiunge neppure i più alti risultati, come quella, tuttavia, offre la possibilità di cogliere i momenti nodali del percorso critico che va dall'affermazione dell'autonomia del film all'attuale ossessione semantica (2).

L'incontro tra Dreyer e la cultura italiana avviene negli Anni Trenta, nel momento cioè della scoperta del cinema da parte degli intellettuali. Nell'ottobre del '26 Antonello Gerbi aveva formulato dalle pagine de « Il Convegno » la prima « estetica in nuce » del cinema, opponendo alla critica esclamativa francese « criteri più sottili e canoni più rigorosi sul preciso terreno dell'estetica crociana »; nel gennaio 1927 « Solaria » aveva dedicato al cinema un fascicolo speciale che registrava le incertezze ma anche i primi entusiasmi: l'intelligenza italiana era ormai coinvolta (3). In « Pegaso » del '30, appaiono le *Cronache del Cinematografo 1929*, con cui Guglielmo Alberti, che aveva partecipato all'inchiesta di « Solaria », avvia la sua milizia critica. Lo scrittore torinese ritiene, riprendendo una formula proustiana, che spesso il cinema si affidi ad una estrinseca persuasione descrittiva, senza rendersi conto che l'arte sta nella visuale, « in quel che gli scorci e la mimica permettono d'implicarvi di suggestioni ».

(2) La letteratura critica dedicata a Chaplin è stata oggetto di una ricerca ormai classica: G. VIAZZI, *Chaplin e la critica*, Bari, 1955, di cui si è tenuto presente l'illuminante introduzione.

(3) Sul panorama delle poetiche cinematografiche d'anteguerra è tuttora fondamentale G. ARISTARCO, *Storia delle teoriche del film*, Torino, 1960, a cui si avrà occasione di rimandare più volte.

La consapevolezza, tuttavia, si fa strada: il cinema si avvia a riconoscere la sua realtà d'arte. « Insomma, le prevenzioni e i pronostici di molti cadono a poco a poco di fronte alla constatazione che, attraverso una tecnica autonoma, uno stile cinematografico si va elaborando. Anzi, malgrado la confusione ancora grande », afferma Guglielmi Alberti, « s'incominciano a delineare vari stili; e uno di quelli che avrebbe più meravigliato Proust è lo stile cosidetto tedesco (di un Murnau, o di un Dreyer) che mi fa ogni volta pensare ai lenti voli di quel suo mirabile telescopio col quale c'introduce ai misteri di una bellezza plastica insospettata ». *La passione di Giovanna d'Arco* rappresenta l'esempio tipico dello stile tedesco:

Questo genere di stile spinto addirittura all'estremo fa il valore unico della *Giovanna d'Arco* di D., e dico unico perché un tale film non si accetta che in quanto eccezionale. Come nella *Santa Giovanna* di Shaw il dramma, anziché da un'azione, sboccava insospettatamente dall'argomentazione dei vari contraddittori, qui il fuoco è tutto puntato sui nudi volti delle *dramatis personae*. Non si può parlare di primi piani perché sono tutti primi piani. L'intero film è un solo gigantesco primo piano, e potrebbe contrarsi nell'immagine di una enorme testa anonima: l'Angelo della cattedrale di Chartres, poniamo, ma smisurato come la Giunione Ludovisi, e che narrasse il dramma coll'imperturbabilità dello storico della Settimana Santa o del coriféo della tragedia greca. O piuttosto, per suggerire il senso di monotonia di questo film che s'affida tutto all'elemento fisionomico, si pensi ad una cripta bianca e liscia, viva soltanto di un rosario di colonne pari pari, differenziate solo nei capitelli che rappresentassero ognuno un personaggio, nelle sue varie espressioni sentimentali e passionali. Non c'è più protagonista. È una cappella non in onore di una santa, ma commemorativa di un avvenimento che tutti travolge per un comune destino. Sono sguardi, sorrisi, corrugamenti, tutte le contrazioni e tutti gli allentamenti della fisionomia che le evoluzioni spaziali dell'apparecchio colgono su questi volti mondi da ogni belletto. Impresa ardua ed arduamente realizzata: sì che per D. non pare esagerato parlare di genio cinematografico. Ma genio di un carattere troppo peculiare per non far nascere gravi dubbi sulla validità essenziale di un tale stile che esaspera la nudità del viso umano fino all'allucinazione. Questo odore acre d'incenso sa troppo di composizione chimica: per intendersi siamo un po' nell'atmosfera dell'*Annonce faite à Marie*. In tale cenacolo la mia preghiera più sincera non può essere che questa: « Signore, liberaci dagli spettacoli d'eccezione » (4).

Anche se non mancano alcune considerazioni degne di maggiore sviluppo (sia il confronto con l'architettura, sia il riferimento al mo-

(4) G. ALBERTI, *Cronache del cinematografo 1929*, « Pegaso », II, I, gennaio 1930. L'articolo si trova ora in G. ALBERTI, *Fatti personali*, Firenze, 1958, pp. 59-67, a cui ci siamo riferiti.

tivo del « comune destino »), il rilievo del film sembra sfuggire ad un critico così acuto, in cui l'interesse cinematografico non sarà, come in altri letterati, puramente marginale. Non si può tuttavia nascondere che l'accoglienza critica riservata al film dreyeriano alimenta un pregiudizio che sarà assai diffuso nell'anteguerra. « Il pericolo di questo stile », aveva detto l'Alberti, « è di rimanere fine a se stesso: la vicenda si cristallizza e si esaurisce nello svolgersi di quadri dalla tecnica impeccabile ». Nello stesso articolo si mostra di apprezzare assai di più i climi meno rarefatti del cinema americano, « l'aria americana di *big city* » dei film di King Vidor, e si considera « il grande film dell'annata » *Ombre bianche* di W.S. Van Dyke, « la storia dell'Eden ritrovato e fatalmente riperduto ».

Il carattere eccezionale, nel senso negativo di esperienza consumata ed improponibile, era stato già segnalato qualche mese prima ne « L'Italia letteraria » da Alberto Cecchi: « D., che non conoscevamo finora », aveva detto il Cecchi « mostra con questo film un metodo cinematografico nuovo, di grande bellezza e di grande interesse per una parte almeno del pubblico: quanto alle possibilità pratiche, vogliamo dire lo sfruttamento di un tale stile per altri lavori, non ci sembra di vederne: secondo noi *Giovanna d'Arco* rimarrà un'eccezione, un esperimento inutile e di molta intelligenza, che avrà rivelato una grandissima attrice e grandissime qualità di disciplina, di misura, di austerità in tutti i figuranti ». Le considerazioni limitative che insistono sull'irripetibilità dell'opera non escludono l'analisi assai fine, tutta mossa da una sensibilità critica che cerca conforto nei riferimenti all'arte figurativa. L'attenzione del Cecchi si sofferma, e non poteva essere che così, sull'interrogatorio, in cui ogni risposta di Giovanna suggerisce una didascalia e un « commento plastico » di essa. La galleria dei giudici suscita nel critico lo schietto apprezzamento, destinato ad alimentare la leggenda: « Sfilano sullo schermo i volti di tutti coloro che assistono al dibattito, ciascuno con la sua espressione: maligna, feroce, pietosa, sprezzante, fanatica, ironica, indignata. È come un dialogo, ogni battuta del quale fosse commentata da una pagina di introspezione, e la pagina è una galleria di pitture o meglio sculture ». Il grande rischio sembra la monotonia, in quanto il regista (anzi: il Direttore) risulta quasi sempre alle prese con la medesima scena: ma il « taglio dei fotogrammi » e la « successione dei quadri » evitano l'insuccesso alternando il soggetto e conferendo all'insieme

un incedere rapido ed efficace. Le considerazioni più significative sono quelle che riguardano il linguaggio e la tecnica:

> La bravura di D., che si rivela senz'altro per un artista autentico, misurato e fantastico, è certificata dalla varietà che è riuscito comunque a dare ai suoi quadri, mutando le inquadrature e la posizione della macchina da presa davanti agli attori. Tecnicamente ci sono da notare parecchie e buone invenzioni: assai spesso i personaggi sono presi dal sotto in su, con un effetto — qual è nelle fotografie e, mettiamo, nel Cristo morto del Mantegna — di scorcio e, per così dire, piramidale: c'è da credere che a Giovanna, alla quale si mostrano dall'alto delle loro cattedre, i giudici apparissero a quel modo: ed è raggiunto così un effetto di incubo, ogni figura prendendo un aspetto anormale, irreale, fantomatico. (D'altronde è un effetto di gusto francese, e ne abbiamo visto molti anni fa un principio di applicazione nel *Processo Crainquebille*, un bellissimo film che ha qualche parentela ascendente con questo di cui parliamo). Assai intelligente è il metodo con cui vien data l'impressione del circolo chiuso dei giudici, al centro dei quali, nel mezzo della sala, è l'accusata. Le volte che gli esaminatori vengono ripresi uno ad uno e di seguito, come è vecchia prammatica, l'obiettivo non si sposta parallelamente ad essi, ma gira su se stesso, riuscendo ad un effetto circolare, rotante: mentre la Santa viene colta direttamente e fermamente davanti, qualche volta — all'opposto degli altri — dall'alto in basso, come appariva ai giudici. L'uniformità dei fondali, che sono immutabilmente e completamente bianchi candidi, serve a dare un'impressione di purità, di immacolatezza: e la trovata di abolire del tutto la truccatura dei visi fa sì che la carne dei personaggi appaia in tutta la sua ruvidezza, dando un'impressione di penosa miserabilità, di triste umanità ridotta alle sue più semplici apparenze, senza belletti né accomodamenti: i volti degli attori si rivelano come quando si guarda la pelle umana al microscopio, pieni di piccole buche, di escrescenze, di falle, simili alla faccia della Luna nei canocchiali siderali. Chiaroscuri, ombre, non ce ne sono, è un film in bianco e nero, come un disegno. E certi atteggiamenti rotondi degli eroi, certe attitudini praticamente eroiche fanno pensare a un'influenza dell'arte di Michelangelo e del Leonardo dei disegni e degli studi (5).

La critica di quegli anni, di cui Alberto Cecchi è un sensibile rappresentante, proveniva quasi sempre dall'attività letteraria che, dei vari aspetti del fare artistico, privilegiava allora l'aspirazione stilistica. Il primato dei contenuti, che tuttora permane in larghi strati della nostra cultura nonostante la moda strutturalista, non deve indurre al disprezzo per questa sorta di « rondismo » critico. Nello stesso articolo del Cecchi non va infatti trascurata una intui

---

(5) A. Cecchi, *La passione di Giovanna d'Arco*, « L'Italia Letteraria », V, 4, 21 aprile 1929. L'articolo è apparso nella rubrica intitolata « Cinelandia », inaugurata negli anni precedenti da Piero Gadda. Sul « rondismo » nella critica cinematografica cfr. G. Viazzi, *Chaplin e...*, p. 13.

zione che, allontanandosi dal terreno esclusivo delle strutture espressive, annuncia la tematica critica più recente: « La poesia e la commozione sono raggiunte a forza quasi di crudeltà e di realismo. Sotto un certo aspetto, questo è un film spietato nel quale non si esita a rappresentare quanto il mondo e gli uomini hanno di malvagio e di vile ».

« Il convegno » di Enzo Ferrieri, che aveva già ospitato gli interventi di Antonello Gerbi, fin dal 1926 si era fatto promotore di alcune proiezioni, che consentirono a non pochi intellettuali di conoscere i risultati più recenti dell'arte del film. L'iniziativa milanese, accanto a Clair, Dulac, Pabst, Chaplin, Dupont, Renoir, ospita anche Dreyer: il 6 giugno 1931 sono presentate alcune sequenze de *La febbre dell'oro*, de *La passione di Giovanna d'Arco* e di *Variété*. Giacomo Debenedetti premette ai film una significativa conferenza dedicata alle risorse del cinema. Sono proprio film come quelli citati che, secondo l'autorevole critico, contribuiscono a creare un nuovo clima, « film dai quali si possono far datare alcune memorabili conversioni di intellettuali al cinema, e alcuni punti fermi di questa 'arte nuova' ».

Il cinema, sostiene il Debenedetti, è la risultante sui generis di un'invenzione poetica e attiva e di una testimonianza documentaria e passiva. « La più grande risorsa del cinematografo è di scaturire dall'occhio visionario e creativo di un poeta, combinato con l'occhio meccanico e senza anima della macchina da presa ». Il punto d'avvio è la documentazione veristica. « Si capisce benissimo come i giovani e grandi creatori del film russo, abbiano potuto a proposito di questa indeformabilità essenziale della veduta ripresa dall'obiettivo, parlare molto intelligentemente di un'inerzia o di un peso della scena cinematografica. A nostra volta, noi parleremo di una ineccepibile tara veristica del cinematografo; o, per meglio dire, di una soggezione della realtà esterna ed oggettiva, nella quale il poeta deve trovare appoggio per raggiungere la posizione di canto » (6). Il regista può sfruttare la tara veristica del cinema o adoperarsi a smentirla, facendola dimenticare nel ritmo palpitante

(6) G. Debenedetti, *Risorse del cinema*, « Il Convegno », XII, 6, 25 giugno 1931. Sulla conferenza di Giacomo Debenedetti ragguaglia ampiamente G. Aristarco, *Storia delle teoriche...*, pp. 271-278, di cui ci siamo giovati. Sull'argomento cfr. G. Ferrata, *Una generazione letteraria alle sorgenti del « realismo »*, « Cinema Nuovo », VIII, 138, marzo-aprile 1959, pp. 116-120.

di una fantasia in azione: si tratta di due vie diverse, di due diversi modi di conseguire la finalità espressiva. Il primo indirizzo, sostiene il Debenedetti, ha trovato la sua prova suprema in un capolavoro dimostrativo, schiacciante e unilaterale, che unisce in sé i difetti e i pregi di una specie di tesi di laurea: *La passione di Giovanna d'Arco* di D.

L'occhio dell'obiettivo deve diventare uno strumento d'esplorazione, che segue i nostri desideri di osservazione e di scoperta, che percorre le strade della nostra inquietudine per riportarne quei documenti, che forse il palpito stesso dei desideri o i soprassalti dell'inquietudine ci avrebbero impedito di fissare. Il pericolo consiste nello statico idoleggiamento della materia: « il magnifico, superbo fallimento della *Giovanna d'Arco* di D. » offre un esempio assai significativo. « Un film mediocre, ma straordinariamente filmistico, pronto a tradurre in visioni semplici e andanti tutti gli incontri patetici e le situazioni emotive, un film cioè come *La capanna dello Zio Tom*, riuscirà magari a vincere la *Giovanna*: allo stesso titolo, bene inteso, e a quello solo, per cui i *Moschettieri* vincono la *Salambô* ». La contrapposizione a cui il Debenedetti allude è stata proposta da Paul Bourget, che considera il romanzo bilicato tra l'opera di Flaubert, in cui il racconto si trasforma a ciascun attimo in un pretesto alla musica delle parole e dei periodi, alla grande ornamentalità lussureggiante, e quella di Dumas, in cui invece si impone il ritmo d'una vicenda tutta rappresentata, che deve afferrarci alla gola, che subordina la frase e la scrittura alla dinamica dei fatti. Si è ritenuto opportuno riferire l'alternativa perché il suggerimento di Giacomo Debenedetti tocca, più di quanto non paia, il fondo della questione. Si sarebbe, infatti, tentati di dire che quanti, in quegli anni, insistono sui limiti della *Giovanna* dreyeriana mostrano di collocare il cinema « du coté de chez Dumas », facendone quello spettacolo fremente di azione e di movimento in cui la comune opinione riconosceva la caratteristica della nuova arte.

La cultura cinematografica, impegnata nella definizione dell'arte del film, attinge le sue direttrici più significative dalla riflessione teorica di Balázs, Pudovkin, Eisenstein, Arnheim, i quali, con pochi altri, contribuiscono ad individuare le caratteristiche del linguaggio cinematografico. La traduzione di alcuni saggi di Béla Balázs, il teorico ungherese che aveva dedicato alla rivelazione del cinema un'attività instancabile, appaiono tra il '33 e il '35 ne

« L'Italiano », in « Occidente », ne « L'Italia letteraria ». In quest'ultima rivista Umberto Barbaro, che aveva già curato la pubblicazione di alcuni testi fondamentali di Pudovkin, traduce altri saggi sulla forma cinematografica di Eisenstein. Lo stesso Barbaro aveva compilato un riassunto di *Film als kunst* di Rudolf Arnheim che, pubblicato in Germania nel 1932, soltanto nel '38 apparirà in « Bianco e Nero ». Il volume del teorico tedesco, diffuso fin dal '33 come il manifesto segreto d'una carboneria intellettuale, aveva già contribuito ad eliminare i pregiudizi più diffusi (7).

Se Pudovkin ed Eisenstein non si riferiscono a D., il giudizio di Arnheim, in cui predominano le preoccupazioni della forma filmica, è in questo caso assai limitante e negativo.

Nel bel film di D. *La passione di Giovanna d'Arco* si assiste a lunghe discussioni tra i sacerdoti e la Pulzella. È questo un motivo del tutto infecondo dal punto di vista della « camera »; il vero interesse di queste scene consiste nel dialogo. Visivamente si può ottenere ben poca varietà mettendo continuamente uno di fronte all'altro i personaggi che discutono. L'unico modo sicuro di risolvere simile difficoltà è evitar di introdurre in un film muto scene di questo genere. Carl Dreyer decise diversamente ma ebbe torto. Cercò di animare questi episodi poco efficaci dal punto di vista cinematografico ricorrendo alla varietà nella forma. Diede alla macchina da presa la massima attività. Riprese la testa della Pulzella obliquamente dall'alto; poi le puntò la macchina diagonalmente attraverso il mento. Riprese dal basso le narici del giudice ecclesiastico, poi corse rapidamente verso la sua fronte, lo riprese davanti mentre poneva una domanda, di fianco mentre ne poneva una seconda: ottenendo così in breve una serie stupefacente di magnifici ritratti, privi però di qualsiasi significato artistico. Tutto questo gioco di spostamenti non contribuiscono per nulla ad aiutare lo spettatore nella comprensione del processo della Pulzella; lo spettatore viene intrattenuto in modo superficiale per impedire che lo annoi quello che dovrebbe invece essere eccitante. La forma per la forma: è questo lo scoglio su cui sono andati a naufragare molti artisti del cinema, specialmente francesi (8).

---

(7) R. ARNHEIM, *Il film come opera d'arte*, « Bianco e Nero », II, 4, aprile, 1938, ora, con altri saggi, in R. ARNHEIM, *Film come arte*, Milano, 1960. Guido Aristarco, nella prefazione al volume dell'Arnheim, ritiene che la valutazione de *La passione di Giovanna d'Arco* abbia avuto, specie in Italia, « un peso determinante in altri studiosi ».

(8) R. ARNHEIM, *Film...*, pp. 75-76. L'A. ritiene che, nel film di D., ci siano troppi primi piani. Il primo piano « lascia facilmente lo spettatore nell'ignoranza dell'ambiente in cui si trova l'oggetto o parte dell'oggetto. Questo avviene specialmente quando in un film ci sono troppi primi piani e non si danno quasi piani lunghi, come, ad esempio, nella *Passione di Giovanna d'Arco* di D. o in molti film sovietici [...]. Una eccessiva abbondanza di primi

Non è difficile riconoscere in una simile reazione gli argomenti di quella critica grammaticale che rischia di circoscrivere l'indagine intorno alle pecularietà linguistiche del cinema ad un repertorio tecnico. La confusione fra la forma e la tecnica si mostra come l'errore più evidente di una condotta critica che, limitando la ricognizione al singolo frammento, si nega l'intelligenza degli autentici problemi dell'opera d'arte. La condanna del capolavoro dreyeriano, indicato come un caso di naufragio formalistico — tesi che non è stata priva di fortuna —, offre una esemplificazione assai significativa dei limiti della poetica dell'Arnheim (9).

Nel 1940 appare in « Bianco e Nero » la traduzione di una delle opere fondamentali di Béla Balázs (10). Si tratta di quel *Der Geist des Films*, che, pubblicato fin dal 1932, offre una prima disamina dei mezzi espressivi del cinema, cercando di « abbozzare una specie di grammatica del nuovo linguaggio, una stilistica e forse una poetica ». Gli elementi che confermano l'arte del film sono per Balázs il primo piano, l'inquadratura e il montaggio. Il primo piano, appunto, questa « radicale alterazione della distanza », trova nel grande film di D. la sua più significativa incarnazione:

> È già stato possibile rappresentare un potente film di lotta selvaggia e appassionata tra la vita e la morte, con la sola visione dei visi: *La passione di Giovanna d'Arco* di D. Nella lunga ed impressionante scena dell'inquisizione noi vediamo cinquanta uomini, sempre fermi ai loro posti per cinquecento metri: e di loro null'altro che la testa. Fuori dallo spazio. Ma lo spazio non era necessario. A che sarebbe servito? Qui non si cavalca, qui non si fa del pugilato. Queste passioni sfrenate, questi pensieri, queste convinzioni non lottano nello spazio, eppure questo duello, nel quale non s'incrociano lame, ma sguardi, mozza il fiato allo spettatore per due ore intere. Vediamo ogni assalto, ogni finta, ogni parata, vediamo tutte le ferite che ne risultano nell'anima (11).

---

piani crea facilmente negli spettatori un senso faticoso d'incertezza e di disorientamento » (p. 111).

(9) Sulla poetica di A. cfr. A. Bonomi, « *Il film come arte* » *e il contributo di Arnheim all'estetica cinematografica,* « Rivista di estetica », VI, III, settembre-dicembre 1961, pp. 424-432.

(10) B. Balazs, *Lo spirito del film,* « Bianco e Nero », IV, 2, febbraio 1940. L'antico saggio, che era apparso mutilato dall'intervento censorio, è stato riproposto nel dopoguerra da Umberto Barbaro, che vi ha premesso una limpida introduzione.

(11) B. Balazs, *Estetica del film,* Roma, 1954, p. 17. Analoghe considerazioni si trovano anche in B. Balazs, *Il film. Evoluzione ed essenza di*

Nello stesso periodo in cui si diffondono in Italia gli scritti dei teorici stranieri, appaiono le prime testimonianze della riflessione estetica italiana. Apre la strada Luigi Chiarini che pubblica nel 1935 *Cinematografo*, a cui Giovanni Gentile detta la presentazione, dedicata al rapporto fra arte e tecnica. Non sarebbe neppure necessario riferirsi a quelle pagine, ché lo studioso italiano non fa parola di D. (12). Sono altre le opere che confermano l'arte dei film, la « possibilità di realizzare cinematograficamente quel sentimento cosmico di cui si discorre a proposito dell'arte »: *Ombre bianche* di Van Dyke, *Il figliuol prodigo* di Trenker, *Aurora* di Murnau. Il volume chiariniano contribuisce, tuttavia, a precisare gli interessi di quegli anni, tesi alla ricerca di « una forma del tutto originale e indipendente dalle altre arti », che lo studioso ritrova in quel momento della creazione cinematografica che si chiama montaggio. « Non nego che la recitazione abbia la sua importanza, che l'inquadratura sia un elemento espressivo, che l'illuminazione giochi moltissimo nel complesso del film, che la scenografia abbia il suo valore, ma », sostiene il Chiarini, « mi sembra che tutti questi siano elementi direi quasi extracinematografici che rientrano nella elaborazione preventiva dell'opera e non ne determinano la vera caratteristica ed il reale contenuto ». Se non interviene il montaggio si rimane alla riproduzione meccanica di un'azione, che di per sé non ha alcun valore artistico e tanto meno cinematografico: è dunque nel rapporto delle immagini, nel modo e nel tempo con cui si susseguono che si realizza l'espressione cinematografica. « Dire che la cinematografia è montaggio significa secondo me », conclude il Chiarini, « scoprire la vera essenza del linguaggio delle immagini » (13).

---

un'arte nuova, Torino, 1955, p. 84. Su Balázs cfr. G. ARISTARCO, *Storia delle teoriche...*, pp. 137-148.

(12) Nella sua opera fondamentale il Chiarini considera *La passione di Giovanna d'Arco* « mirabile esempio di assimilazione di una buona cultura figurativa », un'opera che « raggiunge attraverso l'inquadratura il massimo d'intensità e di sottigliezza espressiva ». *Ordet*, invece, « scivola qua e là nel formalismo » (L. CHIARINI, *Arte e tecnica del film*, Bari, 1962, p. 249 e p. 72). Su Chiarini cfr. l'esemplare saggio di E.G. LAURA, *Luigi Chiarini e il film come assoluta forma*, « Bianco e Nero », XXIII, 7-8, luglio-agosto 1962, pp. 18-66.

(13) L. CHIARINI, *Cinematografo*, Roma, 1935, pp. 27-29. « Il cinema come arte si giustifica in virtù del montaggio », afferma il Chiarini nella

La richiesta di un cinema conscio dei propri mezzi espressivi sembra la premessa più evidente della breve nota che Walter Dirani dedica al capolavoro dreyeriano in « Bianco e Nero » del 1940. Il critico, che pare ispirarsi al magistero del Chiarini, prende l'avvio dalla considerazione del problema estetico del sonoro in quell'epoca di transizione in cui nacque la *Giovanna*, destinata a rimanere alta testimonianza delle possibilità espressive del cinema silenzioso, inteso come mezzo autonomo di rappresentazione artistica. Il film « fa l'effetto di una invocazione alla parola; mentre cioè dà ancora una volta la prova della efficacia rappresentativa e narrativa delle immagini in movimento, preannuncia nella sua concezione il moderno film parlato ». Se l'essenzialità dell'ambiente, che fa da sfondo al duello dei primi piani, è un motivo già lumeggiato a più riprese dagli interpreti, la caratteristica saliente di questo esame retrospettivo consiste piuttosto nel tentativo di dimostrare la cinematograficità del film prendendone in considerazione il montaggio:

> D. riesce meravigliosamente a sostenere l'architettura della sua opera mediante un montaggio che è un prodigio di tecnica ed arte; non v'è in questo film un istante di debolezza, un solo indulgere al luogo comune, un passo ove non si senta vigile e pronta la mano del regista. Talvolta anzi ci sembra di avvertire l'artificio: ci è troppo facile constatare come tutto sia dosato ad arte e come il regista indulga più alla precisione della tecnica che al volo lirico della poesia. Dal montaggio, ripetiamo, derivano i pregi maggiori di questo film che rigetta volutamente l'accuratezza di tutti quegli altri elementi, ad esempio l'inquadratura e il movimento di macchina, che pure contribuiscono non poco all'espressione dell'arte cinematografica [...]. Anche il commento sonoro trova nella *Passione di Giovanna d'Arco* un elemento, prettamente cinematografico, che lo può agevolmente rimpiazzare; questo elemento è dato dagli effetti del chiaroscuro, che, nella plastica fotografia di Rudolph Maté, divengono quasi un particolare musicale, così da creare un'armonia di linee e di prospettive capace di sostenere la parte del commento sonoro. D. è riuscito nel suo ambizioso proponimento di sostituire l'immagine alla parola, là dove questa sembrava più indispensabile. Con un'opera personalissima, dove i facili valori emotivi sono volutamente allontanati e nella quale invece sono posti in evidenza, con una continuità che può apparire esasperante, i più rigidi princìpi del cinema, il regista danese ha concluso tutto un periodo della storia del cinema ed ha aperto le porte della settima arte alla parola. Ma ha anche dimostrato, e conviene ora più che mai non dimenticarlo, che il cinema è completo in se stesso, e può esprimere le più intime passioni valendosi dei mezzi che gli sono propri (14).

---

stessa occasione. È grazie al montaggio che si può parlare del cinema come di « una forma di linguaggio attraverso le immagini ».

(14) W. DIRANI, *La passione di Giovanna d'Arco*, « Bianco e Nero »,

Se la critica ispirata allo specifico filmico si ricrede sul proprio intransigente manicheismo, non si può dire che essa approfondisca il metodo critico fino ad accertare la complessità dell'opera d'arte. La valutazione della *Passione* non può fare un passo avanti quando, considerandola un esempio di film storico, si contrapponga il film storico alla De Mille con quello alla Dreyer. Si tratta, non v'è dubbio, di considerazioni bene intenzionate, ma assai poco pertinenti alla verace natura dell'opera.

In *Film: soggetto e sceneggiatura* del 1939 Umberto Barbaro puntualizza il significato che attribuisce allo specifico filmico: « Se si afferma l'esistenza di uno specifico cinematografico si deve intendere in esso solo un valore di tendenza. Come se si sostiene il teatro teatrale e la pittura dipinta. Pretendere un maggior rigore... significherebbe postulare nuovamente l'esistenza di limiti e negare quindi l'unità dell'arte ». Nella riflessione di Barbaro il riconoscimento dell'unità dell'arte, conquista irrinunciabile dell'estetica moderna, non significava l'ignoranza dei limiti che differenziano le arti tra di loro. Si tratta però di « limiti puramente estrinseci che non toccano la vera natura dell'arte », del tutto inabili quindi a fornire autentici criteri di valutazione. In rapporto a tale concezione egli può ribadire, in uno scritto del '42, che non si è preso cura di « distinguere il cinema dalle altre arti e di tentare di costruire una estetica autonoma (errore continuamente ricorrente in certi scrittori) », ma piuttosto ha inteso dimostrare che il film, proprio perché è un'arte, non è affatto diversa dalle altre. « Il che non esclude ma anzi implica », conclude Umberto Barbaro, « le indagini sui mezzi specifici ed esclusivi di cui essa dispone; ma non certo per combattere negli artisti nessuna preferenza di mezzi, essendo ovvio che non sono i mezzi a determinare la qualità delle opere » (15). Nell'esame del *primo piano*, che rientra nella ricognizione dei mezzi espressivi del cinema, lo studioso ricorda la *Giovanna d'Arco* come il film in cui il racconto per primi piani raggiunge il livello dell'arte. Nel film di D. « tutto il dramma si svolge senza mostrare l'ambiente per il riflesso sui volti umani dei sentimenti e delle pas-

IV, 9, settembre 1940, pp. 81-83. Sulla funzione di « Bianco e Nero » nell'anteguerra cfr. G. Oldrini, *Le origini di « Bianco e Nero »*, « Ferrania », XI, 10, settembre 1957.

(15) U. Barbaro, *Il problema della prosa cinematografica*, « Bianco e Nero », VI, 8, agosto 1942 ora in U. Barbaro, *Il film e il risarcimento marxista dell'arte*, Roma, 1960, p. 84.

sioni interne ». Nella *Passione* anche le inquadrature sghembe sono quasi sempre esteticamente motivate; anche se « tale genere di inquadratura va usata con prudenza e parsinomia: esse naturalmente rischiano di portare al vuoto formalismo, che pure qua e là è dato di riscontrare perfino nel magnifico film di D. » (16).

Luigi Chiarini e Umberto Barbaro, è noto, hanno contribuito con il loro magistero a formare generazioni di critici e di registi. Le maggiori riviste cinematografiche dell'epoca, del resto, sono sorte negli ambienti del Centro Sperimentale in cui i due studiosi insegnavano. Anzi, « Bianco e Nero », che, nato nel 1937, di quel Centro era l'organo ufficiale, nell'anteguerra fu sempre ispirato da Luigi Chiarini anche quando figuravano come direttori Vezio Orazi e Luigi Freddi. Ancor prima di « Bianco e Nero », nel '36 era nata « Cinema » che, sotto la direzione di Luciano De Feo, ripropose la formula di « Sapere » (17). *La passione di Giovanna d'Arco* era ormai argomento retrospettivo a cui vengono dedicate occasionali considerazioni. Domenico Purificato in quegli anni amava indagare il rapporto fra cinema e pittura, che già fin dal 1933 Carlo Ludovico Ragghianti aveva affrontato in un saggio fondamentale. In un suo intervento del '38 il Purificato ricorda il valore del primo piano nel film di D.:

Quella esasperata e a volte esasperante sequela di « primi piani » mi ha fatto pensare ad un racconto frammentario, come ad un florilegio di piccoli brani di un unico racconto [...]. E ancora, ho pensato ad una pittura murale, che, pur disponendo di tutto lo spazio necessario, si ponga a narrare, dopo aver ridotto l'area disponibile a piccole sezioni, in una serie di frammenti tanto ristretti da dover trovare svolgimento in limiti consentiti tutt'al più a ciò che in pittura viene indicato col nome di « particolare » [...]. Un racconto pittorico trova efficacia e valore prima di ogni altra cosa nella sua buona costruzione, sia essa serrata o di largo respiro, ma, in ognuno dei casi, chiara, conseguente e armonica nel suo ritmo. Allo stesso modo ci si può esprimere nei riguardi del cinema; per il quale però più opportunamente si può parlare di sguardi vasti, di architetture armoniche e piene di respiro; di ampiezze di vedute che sono sue imprescindibili esigenze, per via dei particolari mezzi di cui esso dispone. Il film di D. è, secondo noi, una specie di anticinematografia

---

(16) U. Barbaro, *Film: soggetto e sceneggiatura*, Roma, 1939 ora in U. Barbaro, *Il film e il risarcimento...*, p. 96, p. 147 e pp. 128-129.

(17) Cfr. M. Verdone-L. Autera (a cura di), *Antologia di « Bianco e Nero » 1937-1943*, 5 voll., Roma, 1965 e O. Caldiron (a cura di), *Il lungo viaggio del cinema italiano. Antologia di « Cinema » 1936-1943*, Padova, 1965. Si può anche tener presente G. Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano dal fascismo all'antifascismo*, Padova, 1966.

proprio perché al racconto cinematografico sono indispensabili ricchezza d'elementi, vastità d'architettura, armoniosi sviluppi e conseguenze di scene (18).

L'articolo di Purificato non va molto oltre i limiti della divagazione: sembra, tuttavia, di doverlo ricordare come una testimonianza di intransigente rifiuto, così diversa dal positivo apprezzamento di un Ragghianti e di un Varese.

Accanto ai nomi di Luigi Chiarini e di Umberto Barbaro, non si può dimenticare quello di Francesco Pasinetti, la cui attività critica ha contribuito come poche all'affermazione della cultura cinematografica. La sua cronistoria del cinema, che egli per primo offrì nel 1939, è stata, ed è tuttora, uno strumento insostituibile, anche se non sempre attendibile ed attuale nei giudizi. Il Pasinetti, nella sua *Storia del cinema dalle origini ad oggi,* sottolinea le intenzioni del regista danese che, nella *Giovanna*, si proponeva di tradurre in linee quanto più possibile essenziali l'episodio della fanciulla d'Orléans. In questo senso è indirizzato, del resto, il contributo che viene dalla stilizzata scenografia di Hermann Warm. « Il film », afferma lo studioso veneziano, « è basato su un procedimento più rappresentativo che narrativo, almeno a prima vista; e potrebbe definirsi come un seguito di primi piani tra i quali ogni tanto è inserito un campo lungo e spesso una didascalia: o uno dei prelati giudicanti che accusa Giovanna, o Giovanna che risponde ». Si potrebbe pensare che il decorso narrativo sia quindi del tutto trascurato: invece « nel procedere con primi piani di volti e di oggetti, D. ha mantenuto un certo ritmo, una certa andatura: v'è una intrinseca corrispondenza tra i piani, i campi e i controcampi. Ogni inquadratura succede logicamente all'altra creando un ritmo visivo in cui le espressioni dei personaggi sono analizzate spietatamente dall'obiettivo della macchina da presa ». Se la valutazione della *Giovanna d'Arco* non risulta particolarmente approfondita, ancora più sbrigativo appare il giudizio intorno a *Vampyr*. « Il film che si svolgeva in un'atmosfera allucinata dove il mezzo tecnico dello sfumato aveva parte preponderante », afferma il Pasinetti, « poteva considerarsi

(18) D. PURIFICATO, *Primi piani*, « Cinema », III, 58, 25 novembre 1938, p. 316. Le tesi del Ragghianti sono apparse per la prima volta in C.L. RAGGHIANTI, *Cinematografo rigoso*, « Cine-Convegno », I, 4-5, 25 giugno 1933 ora in *Cinema arte figurativa*, Torino, 1964, pp. 43-66. Su tutto l'argomento cfr. G. OLDRINI, *La teoria cinematografica in Italia durante il fascismo*, « Giovane Critica », I, 4, aprile-maggio 1964, pp. 67-79.

un connubio tra il precedente atteggiamento di D. e il cinema d'avanguardia francese » (19).

Vampyr, presentato per la prima volta a Berlino nel maggio del 1932, fu discusso in Italia assai tardi. Solo nel '40 se ne parlerà con qualche ampiezza sulla base della copia in possesso della nostra Cineteca. All'indomani della *prima* berlinese, in una sua corrispondenza dalla Germania, ne aveva riferito in « Scenario » Mario Da Silva, dimostrandosi alquanto succubo della cattiva accoglienza del pubblico tedesco. Si lamenta, infatti, nel film il dispendio di « tutto l'armamentario convenzionale dell'orrido, distribuito senza parsimonia attraverso un groviglio di sovrimpressioni, di inquadrature a scorci, di dissolvenze non sempre chiare ». Il giudizio, variamente argomentato, avrà fortuna:

Non mancano i quadri belli, anche bellissimi e in qualche momento l'atmosfera spettrale è ottenuta efficacemente dall'ottima fotografia. Ma l'insieme non regge; e senza che dalla narrazione cinematografica si sprigioni il dramma o la lirica, la mancanza di un ritmo deciso e la banalità di certi particolari, che non vengono salvati dal tono di vecchio avanguardismo delle inquadrature, fanno sì che venga meno anche l'elemento grandguignolesco, che avrebbe potuto costituire l'àncora di salvezza del film. Con tutto questo una cosa va rilevata, oltre lo stile di molte fotografie: la parsimonia del parlato, e la sua ottima distribuzione sulla trama musicale che accompagna tutto lo svolgersi della arruffata vicenda. Cinematograficamente il meglio è una audace visione fotografica di case, cielo e alberi, ripresa dal sotto in su per tutto il lungo movimento di carrello (20).

La conoscenza dell'intera produzione dell'autore danese, che non è certo né completa né approfondita, fa in qualche modo da sfondo alle considerazioni che Glauco Viazzi, uno dei più sensibili dei nuovi critici che esordiscono in quegli anni, dedica a *Vampyr* nel '40. Nell'articolo apparso in « Bianco e Nero » l'intento di inserire l'opera in un contesto e cinematografico e culturale è dichiarato:

---

(19) F. Pasinetti, *Storia del cinema dalle origini ad oggi*, Roma, 1939, pp. 153-154 e p. 201. Assai più positivo il giudizio che, sul *Vampyr*, il Pasinetti darà nel dopoguerra: « una delle più sorprendenti opere del cinema, nella quale i mezzi propri della nuova espressione d'arte sono sfruttati con uno stile singolare e fortissimo » (F. Pasinetti, *Mezzo secolo di cinema*, Milano, 1946, p. 59). Sulla « lezione » di Pasinetti cfr. *Omaggio a Francesco*, « Cinema », n.s., II, 13, 3 aprile 1949, pp. 390-400.

(20) M. Da Silva, *Corriere dalla Germania*, « Scenario », I, 5, giugno 1932, p. 50. Il Da Silva aveva collaborato un tempo alle riviste di *Blasetti*, *Lo Schermo* e *Cinematografo*.

« *Il vampiro* è maturato in una fantomatica atmosfera di serra surrealistica tipicamente parigina ma molto si discosta dal movimento, diciamo così, ufficiale di Bréton, la sua sintassi non è derivata dalla grammatica di Dalì o Man Ray, ma si apparta, prende lo spunto forse da un presupposto tipicamente intellettualistico, ma Freud non c'entra, la realizzazione è diversa, diverso è il clima, personale l'applicazione dei ritrovati del cinema d'avanguardia ». *Il vampiro* rampolla dal terreno ricco e suggestivo del romanzo nero inglese della fine del Settecento, ricordando anche un Poe, un Gérard de Narval, del quale realizza lo stato di sogno in chiave « supernaturalista ». L'incursione nel campo della fantasia non esclude l'uso di mezzi rigorosamente realistici che fanno pensare ad una sorta di realismo primitivo, nel quale si riconosce tuttavia un'estrema raffinatezza letteraria.

Lo stile vi è determinato da un costante indugiare su particolarità ambientali, su elementi fisici, su fattori direttamente determinanti: il regista vuole dimostrare l'assurdo per eccesso d'evidenza; poi a volte pare che la sua macchina da presa vagabondi per conto suo, svogliatamente, alla maniera di Vertof quando ci s'accorge ch'essa ci ha portati invece pacatamente in pieno dramma o in espansione lirica: in un'atmosfera velata, nebulosa (la fotografia di Maté è tanto sfumata e stemperata quanto incisiva e chiaroscurale era in *Giovanna d'Arco*) nella quale ogni gesto è stanco, lento e come smorzato da una suprema, calma coscienza interiore estranea alla realtà del mondo tangibile; in un clima torbido nel quale si aggirano i personaggi allucinati sì, ma umanamente e non alla violenta maniera espressionista e per automatismi subcoscienti; con un tono incantato che altera il rilievo delle cose materiali diluendole in un dubbioso bagno d'assoluto, *Il vampiro* porta attraverso innumeri episodi la sua favola verso la realizzazione di un universo fantastico, nel quale le leggi secolari dello spirito umano vanno sovvertendosi e lentamente vengono distrutte, o, se ancora in vita, portate a sfiorare una vera magìa medioevale: il mondo surreale di D. non è in opposizione con la realtà, ma in un primo tempo vi scorre tangenziale, poi cerca di superarla (21).

Se è giusto rimandare al contesto delle fonti, sarebbe ingenuo non sottolineare gli aspetti caratteristici di un'opera che assai si distanzia da quei riferimenti: tra i motivi che contrassegnano il film di D. sollevandolo ad una personale e sofferta visione, non sfugge al critico la liberazione finale. « Un germinale desiderio di liberazione, un crescente ed ininterrotto accrescersi di luci pacificatrici

(21) G. VIAZZI, *Vampyr*, « Bianco e Nero », IV, 10, ottobre 1940, pp. 92-95. Il Viazzi era, in quegli anni, assiduo collaboratore di « Bianco e Nero » e di « Cinema », come anche il Casiraghi.

pone il substrato spirituale del *Vampiro* su basi d'una dolorante e trionfante umanità: vinto l'incubo, nel finale il giovane libera Gisèle, poi essi passano il fiume velato di nebbia, e giunti a terra attraversano, tenendosi per mano come bimbi, una foresta geometrizzata, tutta a file d'alberi paralleli, incamminandosi verso la certezza della vera vita, che è al di là di quella che viviamo ». *Il vampiro* sembra valere soprattutto per il suo « carattere immaginifico », cioè essenzialmente cinematografico: in esso, sostiene il Viazzi, una grande dovizia di impressioni pittoriche, di particolari simbolici, di accostamenti sfumati testimonia il gusto per la creazione ambientale d'atmosfera. « In esso tutto è espresso attraverso l'immagine, e in quest'ultima si magnetizza e concentra il significato dell'azione ».

Vampyr appare ad Ugo Casiraghi, che dedica al film un ampio esame sulle colonne di « Cinema », un'opera di importanza fondamentale non solo rispetto alla complessa attività del regista ma soprattutto nell'ambito delle conquiste del cinema come espressione d'arte. Sulla scorta del film girato dieci anni prima da D., *Pagine dal libro di Satana*, e della precedente *Strega* di Benjamin Christiensen, si propone un'immagine del regista, che, se può sembrare eccessivamente colorita, annuncia una maturità critica che avrà modo di svilupparsi solo nel dopoguerra. « Uomo cólto ma radicato profondamente agli usi e alle leggende della propria terra, artista di acuta sensibilità estetica ed emotiva, D. », afferma il critico, « chiudeva in sé un'interpretazione demonica e diversa della vita. Per lui l'incubo diventava quasi una necessità fisiologica: ed era bello conoscere l'incubo, e sviscerarlo, e liberarsene. Schietto temperamento nordico, portava del mondo nordico tutta l'interiore avventura e tentava di superarla attraverso una viva immedesimazione spirituale condotta alle conseguenze estreme ». Le fonti letterarie ed artistiche a cui sembra ispirarsi il mondo di D. vengono indicate con dovizia di nomi, che verranno spesso ripresi da altri interpreti: in letteratura: Poe, la scuola gotica inglese (da Walpole ad Anna Radcliffe), Hoffmann, Kafka, Villiers, Nerval; in pittura: Brueghel, Bosch, Goya e Courbet (« qualcosa di Goya e Courbet »); in cinema: la scuola scandinava soprattutto, e poi quella tedesca, piuttosto che quella « troppo astrattamente surreale di Francia ». L'obiezione di alcuni, secondo cui *Il vampiro* difetterebbe di unità e di compattezza stilistica, viene respinta attraverso un'argomentazione assai fine:

Non è possibile negare che le parole del libro, che l'autore inframmette

all'azione per spiegare la nordica leggenda dei vampiri, rompono a volte la suggestione sottile esercitata dalle figure che si muovono in quella allucinata atmosfera di sogno e di terrore. Ma è questione di attimi, e quelle righe esplicative, rendono più acuta l'attesa del futuro [...]. E qualche altra didascalia qua e là, talvolta sottolineata dalla musica anch'essa subordinata a quell'unità dell'opera d'arte che infine c'è perché la produce e la garantisce la stessa sostanza del film, qualche altra didascalia commenta l'azione. La quale, densa di fatti e gravida d'effetto, si snoda con un precipitare di eventi che un montaggio stupendo inquadra con pause profonde e improvvise tragedie. Una porta che si apre lentamente, un uomo che scende le scale, ombre che danzano al suono di una musichetta lieve e concitata, assorbono il nostro spirito; e se lo stridìo rauco della civetta interviene a rendere più atroce la fine improvvisa segnata dal destino, noi non abbiamo bisogno d'altro per vivere l'avventura con le medesime sensazioni del protagonista.

L'analisi che il Casiraghi propone non trascura i diversi momenti del film, dal paesaggio dell'inizio avvolto in un'atmosfera irreale conseguita attraverso la morbida evanescente fotografia (« non conosciamo altra opera che fin dall'inizio, con pochi semplici tocchi, incateni in tal modo la nostra attenzione »), alla trovata delle ombre danzanti al suono di un violino stridulo, « un fantomatico concerto d'esseri irreali e irraggiungibili », dalla scena della bara, dove « il regista ha occasione di profondere tutto il suo senso plastico dell'immagine », alla sequenza che rappresenta il protagonista dopo la trasfusione di sangue, « mentre una bianchissima luce di tempesta illumina lo sfondo ». In ogni momento D. domina il suo film in maniera tale che « non c'è un punto solo di esso in cui l'autore dimentichi lo sviluppo complessivo del lavoro per darsi in braccio a suggestivi arabeschi stilistici ». Alla morte del dottore e al finale si debbono ascrivere i migliori esempi di montaggio visivo e sonoro: « come all'immagine del dottore che soffoca tra la farina del mulino si contrappongono quelle della barca che scivola, tra le tenue nebbia verso la felicità; così al cupo meccanico rumore degli ingranaggi, e alle grida folli del disgraziato, fanno eco le voci dei due innamorati. E l'avventura strana e allucinante termina con una visione dolce e idillica ». La sequenza della bara appare, tuttavia, come uno dei momenti culminanti e più significativi, non solo per la capacità di suggerire il clima dell'intero film, ma altresì per lo squillante significato visivo, cioè cinematografico, che essa assume:

Il personaggio che ci ha condotti con sé, alla ricerca di un mistero inesplicabile, non cessa per questo le sue funzioni, ora che è come morto. Egli sta nella cassa, e noi siamo con lui. Una semplice, geniale innovazione: il

finestrino nella bara, e tutto è fatto [...]. Noi vediamo con gli occhi del personaggio: e l'abilità somma di « discernere i punti di vista » da tutti riconosciuta al regista di *Giovanna d'Arco*, ha di nuovo una formidabile consacrazione. Il viaggio che noi compiamo con David Grey — entro la bara — è una sequenza unica, stupefacente, cinematografica al massimo grado (22).

Anche negli studi di Glauco Viazzi e di Ugo Casiraghi, che costituiscono il più significativo punto d'arrivo della letteratura dreyeriana dell'anteguerra, la conoscenza della parabola di D. è assai parziale, come del resto quasi sconosciuto è in quegli anni il cinema danese. Gianni Puccini, che ha avuto modo di attingere direttamente alle fonti in un suo soggiorno nordico, aveva pubblicato nel 1940 un puntuale *Contributo cronistico alla storia del cinema danese,* che proponeva un essenziale panorama del periodo che va all'inizio del secolo al 1939. In questo ambito un film come *Vampyr* rimanda ad esempi illuminanti, a precedenti significativi, nonostante l'incertezza dei risultati. « Siamo subito in mezzo ad un campo d'azione che ci coglie col respiro rappreso », afferma il Puccini. « Il film è diseguale, troppo sovente il racconto è fermato dallo sfogliarsi di pagine di un incunabolo sul vampirismo, che ci annunciano o ci spiegano certi fatti ». Se non è giusto per questo trascurare l'importanza del film e ricordare il regista solo per *La passione di Giovanna d'Arco*, « meno ancora è giusto dimenticare totalmente il vivo apporto ad un cinema singolare e severo dato dal Christensen, maestro di D., e creatore di una *Strega* per nulla inferiore al *Vampiro*, forse più compatta ». Nel corso del suo studio il critico italiano non manca di sottolineare il ruolo di iniziatore che, nell'ambito del cinema danese, va riconosciuta al Christensen, a cui si ispira probabilmente lo stesso *Pagine dal libro di Satana*. Il film, definito il primo importante di D., appare infatti al Puccini un'opera fantastica e hoffmanniana, guidata da un ingegno e da un'inventiva che non appaiono meno taglienti: « Nessuno degli episodi viene a risultare trito e scialbo, un'aria da tregenda pervade il film, sotto l'impulso di un'immaginazione sempre desta, e coerente con se stessa » (23). Non si può affermare che l'indagine cronistica di

(22) U. Casiraghi, *Vecchi film in museo*: *Vampyr*, « Cinema », VII, 148, 25 agosto 1942, pp. 458-459 ora in U. Casiraghi, *Umanità di Stroheim e altri saggi*, Milano, 1945, pp. 26-31.

(23) G. Puccini, *Contributo cronistico alla storia del cinema danese,* « Bianco e Nero », IV, I, gennaio 1940, pp. 57-58 e p. 60.

Gianni Puccini, che rispondeva del resto ad un diverso intento, offra un panorama sufficiente a risolvere il problema critico dei rapporti fra D. e il cinema danese. La stessa considerazione del magistero di Christensen, che vi è forse eccessivamente insistita, sarà diversamente valutata in tempi più recenti. La questione, tuttavia, era posta. Assai lucida altresì risultava in quel lontano saggio l'esigenza di un approfondimento che prendesse in esame l'attività, del regista precedente la *Giovanna* (24).

Nel presentare all'inizio del 1945 un ampio atlante fotografico del film, Guido Guerrasio sottolinea il « destino severissimo » che toccò nell'anteguerra a *La passione di Giovanna d'Arco*, considerato al suo primo apparire sotto il segno della polemica singolarità e della esperienza isolata. Relegato tra i capolavori da cineclub, ai quali manca per definizione il conforto dell'apprezzamento popolare, il film fu avvolto da un senso di « fredda dimenticanza » fino ai tempi più recenti, in cui ha ritrovato « l'esatta collocazione nel casellario delle esperienze vive, delle cose non estranee al livello dell'arte ». In quale modo il regista danese si è atteggiato dinanzi al tema della *Giovanna?* Non appena i « punti fermi dello svolgimento » sono stati individuati e raccolti, il regista ha seguito nel loro coordinamento « una linea precisa di concentrazione estetica attraverso un'estrema musicalità visiva ». In questo modo, « le parole, sebbene non pro-

(24) L'indagine sulla « presenza » di D. nella cultura italiana dell'anteguerra andrebbe integrata con una rassegna delle riviste giovanili e dell'attività dei Cineguf. Non è stato possibile invece reperire un fascicolo speciale del Cineguf Milano, dedicato a D., che negli *Appunti per una bibliografia di D.*, « Schermi », II, 10, gennaio 1959, p. 23, viene citato con la data 10 aprile 1941. Sull'attività dei Cineguf cfr. F. SACCHI, *Cineteche e circoli del cinema*, « I problemi di Ulisse », XVIII, ottobre 1965, p. 156. Se si tengono presenti le discussioni intorno a *Vampyr*, avviate dagli articoli di Casiraghi e di Viazzi, risulteranno assai stimolanti queste considerazioni di Giaime Pintor, che fanno parte di un articolo apparso in « Primato » del 15 agosto 1941: « Che l'attuale generazione abbia sete di trascendenza, di lotta col demone, di miti eroici, e di sublimi orrori, io non credo. Essa lascia ai vecchi intellettuali delusi questa confusione di propositi; le conversioni religiose e il distacco dal mondo. Posta di fronte a dei problemi vitali, educata da avversità precise e sensibili, l'ultima generazione non ha tempo di costruirsi il dramma interiore: ha trovato un dramma esteriore perfettamente costruito » (G. PINTOR, *Il sangue d'Europa*, Torino, 1965, p. 102). Su Pintor e su tutto il periodo cfr. E. GARIN, *Cronache di filosofia italiana*, Bari, 1966, soprattutto pp. 528-531 e G. LUTI, *Cronache letterarie tra le due guerre 1920-1940*, Bari, 1966, soprattutto pp. 237-262.

nunciate e offerte dallo scritto didascalico fra un'immagine e l'altra, escono forti ed emotive dalla espressione di uno sguardo, da un interrogare muto o implorante degli occhi, da un gesto di minaccia o di incombenza predestinata: assai più che se tutto ciò avesse la possibilità tecnica della voce, del suono, della musica. Ma è ben questa musica muta, poiché armonia visiva, la sola musicalità che sia veramente del cinema ». Gli aspetti fondamentali della struttura espressiva della *Giovanna* vengono individuati dall'interprete nella scenografia e nel gioco dei primi piani, intesi sempre, secondo l'insegnamento di Balázs, come « fuori del tempo »:

L'incontro fra l'elemento umano (attori) e l'elemento ambientale della scenografia è per la *Passione* il perno di ogni giudizio: perché di qui si attua, con l'intervento del costume — anch'esso semplice, lineare —, dell'angolazione, del movimento della *camera,* della guida recitativa, l'unità controllata e severa di tutto il film. Se appare già in sé armonico lo studio dell'immagine singola (inquadratura), il suo rapporto di combinazione — di *montaggio* — con l'antecedente e la successiva ha in D. del miracoloso; si tratta di un equilibrio di ritmo figurativo e narrativo che, teso a uno sforzo duplice, diviene poi completo e inseparabile. In D. la musicalità di cui s'è detto riesce veramente *una* pure restando duplice: ed è la grande fusione cui solo riescono i temperamenti di genio. *Giovanna d'Arco* è la più esauriente dimostrazione della capacità, per D., di essere, su questo piano di linguaggio, artista totale e indiscutibile (25).

Il linguaggio del film viene strettamente connesso con l'intenzionalità artistica di D., il quale, dotato di simpatia per il tema, ha voluto distaccarsene nel sentimento per attuarlo in base a razionali possibilità di stilizzazione. L'originalità del film, dinanzi a quanti hanno preso ad argomento vicende storicamente vissute, sembra fuori dubbio: le figure della storia, per una resa perfetta della spiritualità degli avvenimenti, debbono raggiungere i toni severi del simbolo. Non può dunque meravigliare che il film su Giovanna sia anche un film su Cristo: « In Giovanna c'è qualcosa che l'avvicina a Cristo: essa è la vittima innocente che si offre in un olocausto d'apparenza inutile per salvare la patria e il compito affidatole da Dio. Giovanna è martirizzata e segue un suo calvario ».

Se il linguaggio non può che appartenere alle più personali caratteristiche dell'autore, nella elaborazione della figura della protagonista, costante centro di riferimento del film, « è probabile che

(25) G. GUERRASIO, *La passione di Giovanna d'Arco,* Milano, 1945, pp. 10-11 e 14-15.

il regista abbia tenuto buon conto di alcune osservazioni e interpretazioni di Joseph Delteil, collaboratore dello scenario del film », oltre che autore di un volume sulla Pulzella, pubblicato nel 1925. Si tratta di una questione sulla quale conviene soffermarsi, ché gli interpreti, spesso sulla scorta di insufficiente documentazione, mostrano di oscillare tra tesi opposte e contraddittorie. I giudizi del Guerrasio sono destinati a rimbalzare in altre, successive analisi critiche dell'opera:

Molte, moltissime parole di Delteil hanno un preciso riscontro visivo in D. Ad esempio: « Elle se jouit de son rojaume avec tous les centimètres de sa peau » — « Les paroles du ciel avaient mis une énergie dans ses sens, du caoutchouc dans son corps » — « ...une large bouche sensuelle en travers de ses joues sanguines » — « Sa bouche large ouverte aspire les chardonnerets et les champs des siègles, le vent et les Vosges » — « Elle vivait de bonne soupe et de bonne humeur » — « Jeanne est toute santé... C'est une belle paysanne de France, nourrie d'eléméntes simples, viandes indigènes, légumes frais, bien campée sur ses fortes cuisses, les pieds solides sur la terre... une tranquille chair de franche bête, la peau élastique et profonde »; ebbene, tutte queste espressioni sono esattamente implicite e trasportate nel personaggio dreyeriano di Giovanna: la fotografia — s'è parlato d'assenza completa del trucco negli attori — le avvalora e le sublima: e ci rende vera la conclusione di pensiero, ormai comune a Delteil come a D. che « en Jeanne, les plans divin et humain coincident ». Né è da escludersi che altre sporadiche osservazioni dello scrittore abbiano favorito anche la scelta della costruzione scenografica atta al *clima*: poiché si ritrova anche, in quelle pagine, un « tous les meubles sont quadrangulaires » che coincide palesemente con la geometrica realtà ambientale del film.

Su un'altra questione l'intervento del critico merita di essere ricordato, anche se oggi i risultati creativi della *Giovanna* sembrano non aver più oppositori. Si tratta della risposta a quanti si compiacevano di considerare formalistica quest'opera nel momento stesso in cui ne ritenevano difettoso il montaggio: il formalismo deriverebbe, in questo caso, dal culto frammentaristico del singolo fotogramma.

Al film è stata spesso lanciata l'accusa di *preziosismo*: ma si può facilmente obiettare che, con molta frequenza, il cosiddetto preziosismo è tale soltanto nell'accezione esterna del vocabolo e non quando esso si rivela *essenziale* a costituire l'unica possibile ragione del film o dell'inquadratura: sempre ammettendo, a proposito di quest'ultima, che un film denso di ottime inquadrature dal punto di vista della singola forza del fotogramma può essere cosa quanto mai acinematografica per mancanza di collegamenti, di ritmo esterno, insomma di montaggio [...]. Il montaggio è sempre d'una linearità senza pa-

ragoni: a volte si riceve l'impressione, tanta è la forza evocativa delle inquadrature e dei passaggi, di assistere alla successione ritmica dei film astratti: dove quel che conta è l'armonia esclusiva di *linee colori suoni*, l'incontro spazio-tempo e visione-ritmo in puro gioco di contrasto e aderenza.

Se il montaggio sembrava tendere ad una sorta di composizione astratta, analoga considerazione si poteva svolgere a proposito della scenografia e dell'ambientazione. In una significativa ricerca, che appartiene a quella storia dei mezzi espressivi che trova così scarsi riscontri nella nostra letteratura critica, Glauco Viazzi e Baldo Baldini, dedicano alcune pagine a Hermann Warm, lo scenografo de *Il Gabinetto del Dottor Caligari*, che collaborò con D. per la *Giovanna* e per *Il vampiro*. « L'ambientazione della *Giovanna* risultò astratta: ma sempre predisposta in funzione del significato della vicenda, oltreché delle azioni, dei movimenti della macchina da presa ». La sala del processo venne accentuata dallo scenografo in una direzione orizzontale, in modo che D. poté condurvi carrelli descrittivi di un'assoluta purezza espressiva. Le strutture e le finestre si disposero geometricamente onde incorniciare la posizione del collegio giudicante, mentre la porta principale d'ingresso al castello permise panoramiche con movimento a campana e inquadrature a piombo. Lo scenografo, che era indubbiamente di estrazione espressionista, « chiarificò ed essenzializzò al massimo i probabili agganciamenti all'espressionismo pittorico, per approdare ad un tipo di scenografia che si potrebbe definire — in senso figurativo — costruttivista ».

Nel *Vampyr* il Warm adottò, invece, una sorta di impressionismo verista, di cui costantemente nel corso dell'opera oltrepassò i confini, imponendo un'atmosfera allucinata e trasfigurata nel sogno.

Nel *Vampiro* egli conciliò una architetturalità verista con una esasperazione di elementi figurativi: così nella locanda di Courtempierre, nella prima sequenza; e nella casa del medico, dove inizialmente due motivi di archi servivano a introdurre nell'ambiente prima ampio, poi via via restringentesi attorno a scalette ripide, quasi cadenti a picco, a corridoi sviluppati nel senso orizzontale, pronunciati e lunghi, per sfociare in un'ampia sala a pareti distese, ove apparivano ombre danzanti ed autonome: ombre cui non corrispondeva nessun corpo fisico [...]. Negl'interni del castello, invece, il realismo predominava in contrapposizione all'ambiente precedente: mobili solidi, tappezzerie grevi ed oscure, finestre a vetri ornate davano un senso di angoscia, di equivoca immobilità. Ma la vicenda ritornava in interni spasmodici e fantomatici: si sviluppava su motivi di scale, in spazi ristretti ed ostili; si fissava in un'atmo-

sfera anormale, assurda rispetto alle leggi consuetudinarie della vita, ma rigorosamente coerente alla logica intrinseca del film (26).

Assai vicine ad un simile atteggiamento critico sembrano le considerazioni che Carlo Ludovico Ragghianti dedicherà a *La passione di Giovanna d'Arco* e a *Ordet* in un suo saggio del 1955. In una nota del '50 lo studioso aveva già sottolineato in D. « una diffusione e velocità aerea di circolazione e perciò di prensione visiva, che è dovuta al suo stile luministico, che si risolve in una trasposizione a volte anche radicale della visualità intesa secondo lo schema più abituale della *pyramis visiva* » (27). Alla riflessione estetica del Ragghianti rimanda esplicitamente l'esperienza di Claudio Varese, che, dal '46 al '54, condusse un coerente lavoro di critica cinematografica su « Letteratura », « Bianco e Nero », « Cinema » e « Cinema nuovo ». In quegli scritti, la consapevolezza dell'arte figurativa, che anche come critico letterario il Varese non trascurava, guida talora l'indagine in un territorio inedito e stimolante. Infatti, anche se la pittura fiamminga è stata spesso richiamata a proposito de *La passione di Giovanna d'Arco*, « da nessuno è stato osservato quel processo circolare per cui l'analisi e la scomposizione dei quadri sono ridiventati, in un secondo momento, composizione figurativa ». In una felice nota di quegli anni lo studioso indica le profonde affinità tra i primi piani di D. e i ritratti di van Eyck e di Petrus Christus: addirittura « lo stesso rapporto fra le linee dei volti campeggianti su sfondi astratti » suggerisce un preciso riferimento figurativo, come del resto il particolare dei porri di alcuni volti, su cui il truccatore e il fotografo hanno insistito, ricordano esplicitamente i porri celebri dell'*Uomo col garofano* di Jean van Eyck e dei pastori dell'*Adorazione Portinari*, di van der Goes. Non sarebbe giusto, tuttavia, secondo il critico, ridurre i rapporti tra il film e la pittura fiamminga allo studio dei ritratti e dei primi piani: anche nelle scene di folla e nelle sfilate di facce popolane della seconda parte « appaiono altri elementi pittorici, desunti dal gusto, anch'esso tutto fiammingo, della deformazione realistica ». Quella che D. compie, partendo dai primitivi fiamminghi, è un'autentica ricerca stilistica, grazie alla quale analizza, scompone e indaga cinematograficamente il quadro.

---

(26) B. Bandini-G. Viazzi, *Ragionamenti sulla scenografia*, Milano, 1945, p. 97 e p. 103.

(27) C.L. Ragghianti, *Cinema arte...*, p. 342.

Il valore della *Passione di Giovanna d'Arco* si afferma nella severità e nella serietà appassionata dell'indagine, nello sforzo di trasformare i valori figurativi della pittura in valori cinematografici. Il D. ha sentito e sofferto il problema del rapporto tra i termini di realismo-umanità e di astrazione formale: il poeta cinematografico può esprimere un sentimento con le immagini, ma il D. non ha tanto espresso in queste immagini il sentimento di Giovanna d'Arco o della passione di lei, quanto il rapporto tra la pittura e il cinematografo, e, nella profondità di questa ricerca, ha preso posto anche il tema iconografico e la linea contenuta e dolorosa del soggetto. Dal punto di vista figurativo, il valore di quest'opera sta soprattutto nella limitazione del periodo degli autori studiati e nella forza con la quale il regista raccoglie gli elementi della realtà, il materiale plastico, e lo compone nel quadro, lo costruisce e lo domina nell'astrazione formale (28).

Aldo Buzzi nell'introduzione alla sceneggiatura del film cerca di individuare l'origine di *Vampyr,* di cui non nega le eclettiche fonti letterarie, in un'intima esigenza dell'autore: « Il silenzio, la notte di *Vampyr*, l'incubo e il mistero sparsi su ogni cosa hanno rappresentato, dopo l'esperienza della *Passione di Giovanna d'Arco*, la materia più adatta alla nuova costruzione dreyeriana ». L'origine semplice e diretta che il critico si proponeva di indicare rischierebbe di apparire tautologica se non fosse accompagnata da un più puntuale giudizio, in cui non va trascurata l'accentuazione della dimensione onirica: « Questa storia nebulosa — sogno retto dalla logica del sogno — questo sfondo indefinito occorrevano a D. per fare, per contrasto, del cinema esatto, di una semplicità che, qualche volta, un controllo eccessivamente rigoroso rende morbosa; lontanissimo dalle superficiali e poco cinematografiche realizzazioni dell'espressionismo ». L'analisi del film che viene qui proposta sembra contrassegnare un metodo critico che, non solo tende a riferirsi quasi esclusivamente ai mezzi espressivi, ma considera questi ultimi — talora ridotti al livello proprio della tecnica e non della lingua — nell'ambito circoscritto dello specifico filmico (29).

---

(28) C. Varese, *Cinema arte e cultura*, Padova, 1963, pp. 93-94. Il Varese ha sempre riconosciuto che « il primo impulso a questo tipo e a questo modo di riflessione e di interesse » gli venne dal Ragghianti. Sull'argomento cfr. C. Varese, *Critica d'arte e cinematografo rigoroso in C.L. Ragghianti*, « Belfagor », I, 1946, ora in *Cultura letteraria contemporanea*, Pisa, 1951, pp. 323-332.

(29) L'intolleranza per la critica dello specifico ha strappato all'italo-francese Lo Duca questo 'sfogo': « Coloro che non l'hanno già fatto dovrebbero finirla di attardarsi ai fatti esteriori d'un film, tecnica e stile che siano. Non

L'aspirazione ad un cinema intransigentemente fedele alle proprie peculiari risorse si accompagna, come spesso avviene, alla evidenza paradigmatica attribuita al muto, e al sospettoso disdegno nei confronti del film sonoro e parlato. Nonostante l'assoluta preminenza che, secondo il Buzzi, avrebbe in D. l'elemento visivo, non mancano nel film i momenti — quando i minimi rumori sembrano ingranditi ed accresciuti di significato nel silenzio notturno — in cui il sonoro raggiunge il massimo della sua possibilità espressiva.

Il parlato è ridotto al minimo: novanta battute in tutto; tuttavia si avvantaggia proprio di questi limiti guadagnando in efficacia quanto perde in pleonastica quantità. Maggiore, in confronto, è l'impiego del materiale sonoro costituito da gridi, gemiti, borbottii, versi animali, suoni, colpi, rumori; più vicino all'immediatezza della fotografia, alla natura stessa del cinema. E questo significa — e specialmente significava allora, nel '31 — veder chiaro nel problema del sonoro. « Ascoltate questo silenzio », come dice il borgomastro di *Kermesse héroique*, e tutto quel parlare e parlare che esce dagli altoparlanti delle sale di proiezione vi apparirà il più delle volte ciò che purtroppo è: un rimedio bastardo, un surrogato; l'indice di un'incapacità a esprimersi con un linguaggio cinematografico puro (30).

L'analisi del Buzzi, che può essere verificata nella sceneggiatura desunta dal film, non manca di spunti e di suggerimenti degni di più ampio svolgimento: dal montaggio a taglio all'uso della panoramica di andata e ritorno, dall'uso del velatino (« meno frequente, però, di quanto si creda generalmente ») al senso di minaccia incombente che deriva da un particolare realistico della scenografia come il soffitto basso. Alquanto generica risulta invece la definizione del ruolo del film nella parabola creativa del regista: nel *Vampyr*, infatti, « si ritrovano le doti eccellenti già manifestatesi nella *Passione di Giovanna d'Arco*: scelta geniale del punto di vista, intuizione sicura del ritmo; costante riferimento alla gerarchia dei valori cinematografici, dominio assoluto degli attori, gusto del particolare ». Il regista, staccatosi dal perfetto equilibrio della *Passione*, compirebbe ne *Il*

è lecito giudicare un poema sull'ortografia unicamente, o almeno, dopo aver visto che i princìpi sono rispettati, si dovrebbe pensare *ad altro* e non ruminare a mascella perduta sulla forma degli alessandrini. In critica, vedo ancora amici che urlano di raccapriccio a un controcampo omesso e restano indifferenti a un eventuale messaggio » (Lo Duca, *Trilogia mistica di D* , « Cinema », n.s., II, 14, 15 maggio 1949, p. 423).

(30) A. Buzzi, *Prefazione* a C.Th. Dreyer, *Vampyr. L'étrange aventure de David Gray,* Milano, 1948, p. 11. Gli altri riferimenti sono alle pp. 8 e 7.

vampiro un deciso passo avanti verso la fusione di scenografia, attori, materiale plastico e sonoro in un'unica materia il più possibile omogenea. In modo particolare, l'immagine complessiva in cui si sarebbe voluto circoscrivere l'artista danese apparve fin d'allora assai discutibile se non contraddittoria: « D. lavora in un recinto chiuso », affermava il Buzzi, « tagliato fuori dai rumori esterni, da ogni contatto con la vita; in un isolamento che apre la strada alle esperienze 'artificiali' ».

L'espressione non piacque a Corrado Terzi che si occupa della *Sostanza di Dreyer* nell'ultimo numero de « Il Politecnico », un fascicolo, quello del dicembre 1947, con cui si conclude la breve stagione della rivista:

> Crediamo fermamente che una simile affermazione sia errata e contraddittoria. È evidente, infatti, che un artista (o la sua opera), quando sia riconosciuta tale, non possa partire da valori « artificiali » o giungervi, né presupporre una sostanza e una esperienza che sarebbero allora disumane — perché, si badi, il concetto che vuole essere raggiunto nella citata definizione, è appunto di disumanità, non di anti o super-umanità. Ciò è assurdo ed è chiaro per quale ragione lo sia. Senza imbastire un ragionamento filosofico, è pur sempre lecito affermare che l'opera d'arte deve avere un significato umano — a questo significato umano concedendo un certo margine di movimento; deve essere, in altre parole, in diretto e continuo « contatto con la vita ».

La premessa andava riferita perché risponde assai puntualmente al clima dell'immediato dopoguerra in cui la solidarietà tra il fare artistico ed il contesto sociale veniva proposta con particolare tensione etico-politica (31). L'intenzione della ricerca del Terzi, limitata a *Vampyr, L'angelo del focolare, La passione di Giovanna d'Arco, Dies irae:* le sole opere conosciute dallo studioso italiano fino a quel momento, non è solo polemica nei confronti di una accentuazione per così dire aristocratica dell'attività di D., ma anche verso una svalutazione in atto che colpiva soprattutto *Il vampiro*, considerato da taluno « privo di significato » o addirittura « ridicolo » (32). L'esa-

---

(31) Sul « Politecnico » cfr. E. GARIN, *La cultura italiana tra '800 e '900*, Bari, 1962, pp. 244-268 e F. FORTINI, *Che cosa è stato il « Politecnico » (1945-1947)*, « Nuovi Argomenti », I, 1, marzo-aprile 1953, pp. 181-200.

(32) Sulla « lontananza » di D. assai felicemente si esprimerà B. BANDINI, *Una rivalutazione dell'uomo*: « *Dies irae* », « Cinema », n.s., II, 6, 15 gennaio 1949, ove sono sintomatiche le considerazioni: « Quel carattere misterioso, macabro, d'una fantasia tutta nordica, mistica e medievale, aveva a torto collocato D. su un piedistallo troppo alto e lontano, confuso in un mito

me delle fonti, ormai consueto nella letteratura critica intorno al film, diviene, sulla scorta delle ricche indicazioni già suggerite dal Viazzi e dal Casiraghi, ricognizione esemplare che tien conto altresì dell'ampia documentazione offerta dagli studi di un Praz sugli aspetti notturni della civiltà romantica.

L'angoscia di David Grey, la lunga notte del film, l'inconscio che è nell'aria e muove i fili dell'azione, la suggestione che ne riceviamo trovano corrispondenza e assenso in noi perché i sentimenti del protagonista « possiamo immaginarli come nostri », perché il clima onirico del film può appartenere, o appartiene senz'altro ad un momento della nostra condizione umana, alla nostra infanzia o alla nostra fantasia, o più semplicemente ancora al nostro « desiderio » di fantasia (che non si estingue nell'infanzia). Questa è la ragione principale, che ci fa accettare *Vampyr* come un film dal ben preciso significato. E non è un film « ridicolo » perché sappiamo che non lo è l'incanto a cui soggiaciamo vedendolo, perché non lo erano la nostra infanzia e la nostra angoscia quando vivevamo una notte altrettanto lunga e incantata. Non crediamo, con questo, di metterci in una zona soggettiva del ragionamento [...]. Vorremmo piuttosto, con questo discorso, far intendere quale dose di vita e quale momento di essa siano in *Vampyr* espressi, film che non è fantasia gratuita ma il risultato di uno sforzo per liberare dalla nebulosità e dall'imprecisione proprie dei sogni, una porzione di umanità; perché siamo convinti, come D., che i sogni siano dell'umanità, anche i peggiori, incubi compresi, anche quelli « privi di significato », che ne hanno in realtà uno ben preciso: porci dinanzi, in modo irrimediabile e violento, alla parte più cedevole e morbida del nostro essere.

Nelle sue considerazioni lo studioso ben avverte che la metodologia critica ispirata allo storicismo rischia di non cogliere la personalità singolare del regista danese quando pretende di rintracciare nelle sue opere una esigenza contenutistica che è estranea alla cultura nordica. Le ambizioni ideologiche socialmente polemiche non affiorano nelle produzioni scandinave nei modi aperti e dichiarati che appartengono ad altri orizzonti culturali. La problematica familiare e coniugale de *L'angelo del focolare* (« Du skal aere din Hustru ») non è tuttavia priva di un fondamento sociale ed umano anche se non assume atteggiamenti protestatari (« questa è una particolarità di gran parte, se non di tutta la cinematografia scandi-

---

troppo accentuato e invadente. Su D. c'era sempre poco da discutere, troppo poco. Era lui, nulla di più, nulla di meno: un giuoco troppo riuscito e inavvicinabile: senza trucco, o con un trucco perfetto che non permetteva di essere smontato, di essere visto dentro. D. stesso era fuori del tempo per noi e 'pensavamo a lui come si pensa a un morto' ».

nava, la quale è l'unica che abbia saputo giungere, nel suo significato etico, ad una mentalità e a un costume socialista senza bisogno di fratture e rivolgimenti »). Se cerchiamo in un film come questo un documento polemico di vita, la nostra attesa andrà delusa: ma « è forse questa una ragione sufficiente per negare al film una validità poetica? Non basta che quest'opera, come le altre di D., sia il documento poetico dell'umanità dell'autore? » (33). L'esame de *La passione di Giovanna d'Arco* e di *Dies irae* consente all'autore di definire la propria valutazione del mondo morale del regista. Non sono la tecnica, né il linguaggio, il punto d'avvio dell'indagine come avveniva nelle ricerche di qualche anno prima; ma non sono neppure il grezzo contenuto o l'astratta materia, come stava già avvenendo nei numerosi devoti del contenutismo. L'indagine critica, che non trascurerà tuttavia il linguaggio, si cala nella struttura stessa dell'opera, insistendo sul rapporto tra l'autore e la materia della sua ispirazione. Le considerazioni più rilevanti riguardano la posizione di D. di fronte a Giovanna:

> D. non si pronuncia sulla santità della ragazza e tanto meno la dà per accettata: a D. interessa il fatto umano racchiuso nel Processo e nella Condanna, il fatto che questa Giovanna che si proclama inviata da Dio in terra e muove, in termini distinti, verso due diverse correnti sentimentali, l'ingenuità e il misticismo del popolo e lo scetticismo « colto » dei religiosi, venga per questo martoriata e uccisa (è la situazione in cui si troverà Anne Pedersdotter in *Vredens Dag*) [...]. D. sottopone i gesti dell'azione dei personaggi alla fatalità superiore del momento storico: Giovanna, i Giudici e i popolani si muovono con volontà « inconscia » (è la stessa volontà che guida i passi di David Grey e di Léone in *Vampyr*), con la volontà che quella particolare realtà storica imponeva.

A proposito dei primi e primissimi piani, i quali costituiscono

---

(33) L. Rognoni, *Cinema muto dalle origini al 1930*, Roma, 1952, esamina in modo particolare le opere precedenti la *Passione*, per le quali, ad es. pp. 170-171, dimostra alta considerazione. *L'angelo del focolare* sembra al Rognoni, p. 172, « un capolavoro di sottigliezza psicologica e di evidenza narrativa attraverso le immagini », di cui si sottolineano i pregi dell'ambientazione (« un'ambientazione di sapore naturalistico che forse è già quasi un realismo, assai differente da quello tedesco sorto in quegli anni, e più simile, semmai, al neorealismo apparso col cinema sonoro »). Il giudizio complessivo che nel regista viene suggerito è il seguente: « D. è indubbiamente tra i registi più geniali e ricchi di personalità che il cinema abbia rivelato, ed è uno dei pochi che hanno saputo indirizzare la propria esperienza dal cinema muto a quello sonoro senza soluzione di continuità ».

l'aspetto formale del film che più colpisce, la conclusione del critico non si limita alla valutazione tecnica: « Il fatto di Giovanna, la sua esaltazione e il conseguente significato umano individualistico, continuano nell'esaltazione e nel dolore, cioè nel significato umano di questa folla rappresentata sempre, mediante il Primissimo Piano, individualisticamente; è il tormento di Giovanna che si fraziona in quello di ognuno dei singoli popolani presenti ».

La fatalità sembra un motivo costante nell'itinerario artistico di D., presente nelle varie opere, anche se in modi diversi: nella *Giovanna,* in cui affiora dall'ambiente stesso in cui è calata la vicenda dell'aroina, nel *Vampyr*, nel quale determina lo stupore delle situazioni e dei personaggi. Le parole di Anne Pedersdotter, la protagonista di *Dies irae*, sembrano mosse anch'esse dal senso di fatalità, che incombe sulla tragica storia d'amore. *Dies irae*, infatti, non è solo un'accusa: « è anche e soprattutto una storia d'amore, sia pure risolta, nel gusto e secondo il temperamento di D., in termini tragici e fatalistici ». Se Giovanna è anche l'amore femminile per eccellenza, l'amore che preferisce la morte alla rinuncia all'oggetto del proprio amore, anche Anne sceglie la morte come unica soluzione liberatrice. Il valore di *Dies irae* non consiste nell'aver saputo cogliere in una storia di un tempo lontano i riferimenti e le allusioni al tempo presente, ma nel permettere di vedere noi, contemporanei dell'opera di D., noi uomini di questo secolo, nella poesia delle sue immagini, una costante d'attualità. Non appena l'interprete è giunto ad una individuazione così ricca ed articolata della direzione dell'attività dreyeriana, la ricerca di una troppo immediata contingenza, di cui altri si compiaceva, viene ricondotta entro i giusti limiti e respinta nella superficialità delle sue motivazioni più estrinseche. Quando, infatti, il film non era ancora giunto in Italia, aveva già cominciato a diffondersi una leggenda che ha resistito a lungo e di tanto in tanto ancora affiora, secondo cui l'autore avrebbe pronunciato in *Dies irae* una esplicita allusione ed una non meno esplicita condanna della follia dei nazisti, che allora occupavano il territorio danese. La supposizione sembra al critico da escludere senz'altro, appena che si conosca l'autore. Il rifiuto del mito interpretativo diviene tutt'uno con la definizione complessiva della personalità del regista nordico, cui il Terzi perviene alla fine della sua indagine:

D. non è l'uomo del realismo d'ogni giorno, non è l'uomo delle polemiche, della satira, del verismo; non è il regista delle rivoluzioni, non è Chaplin, Clair, Carné o Eisenstein; non è, in altre parole, un uomo che

senta lo scorrere e la pendenza della vita nei suoi valori politici, economici, sociali contingenti e ne faccia pungoli alla creazione. Ma non è nemmeno il raffinato maniaco cesellatore di situazioni ultraterrene, superumane, antitetiche con la vita dell'uomo e col suo eterno movimento. Anzi, proprio ciò che nella vita v'è di più umano: le passioni, le esaltazioni, gli errori, la superstizione e l'amore, questo lo colpisce e su questo muove i suoi giudizi, le sue accuse. Perciò l'accusa che è nella situazione di *Vredens Dag* riguarda i nazisti perché hanno avuto « oggi » la prerogativa maggiore di quegli errori che sono nel tempo e nell'uomo — e che D. ha fermato nelle immagini del suo film col sigillo di un'accusa sottintesa ma vibrante e « universale ». D. giunge ad interferire nella vita, a stabilire un « contatto » con la vita perché sa esprimere con estrema chiarezza la propria. In fondo che cosa esprimono i quattro film di cui discutiamo se non, ciascuno a suo modo, una profonda conoscenza della vita e dell'uomo? Come si può affermare che siano privi di contatti con la vita i protagonisti di *Du skal aere din Hustru* o Giovanna, David Grey, Anne e Absalon? Solo una visione esatta e completa dei termini della vita e delle possibilità dialettiche dell'uomo in essa, possono permettere a film come *La passione di Giovanna d'Arco* e *Vredens Dag* di racchiudere accuse come quelle che abbiamo rilevato, accuse di tutti i tempi e verso ogni uomo, accuse valide ieri e domani (34).

Lo studio di cui si è discorso risulta contrassegnato da evidenti qualità interpretative, che ne fanno una delle indagini più rigorose della letteratura dreyeriana apparse nella nostra lingua. Non sarebbe giusto, inoltre, tacere un altro merito che spetta all'articolo in questione, quello di aver stimolato un lucido intervento di Elio Vittorini, solitamente assai restìo a prendere la parola a proposito di argomenti cinematografici. Non può sorprendere, nella lettera dell'autore di *Conversazione in Sicilia*, il riconoscimento della qualità artistica dell'opera di D., che gli sembra più un « inventore » in assoluto, nello stesso senso di Chaplin, che un « organizzatore » alla stregua di Pabst e di Clair. L'attenzione dello scrittore

(34) C. Terzi, *Sostanza di D.*, « Il Politecnico », III, 39, dicembre 1947 ora in M. Forti-S. Pautasso (a cura di), *Il Politecnico. Antologia critica*, Milano, 1960, pp. 849-864. Alcune allusioni del Terzi denunciano una qualche informazione psicanalitica: anche questa, degli ideali incontri Dreyer-Freud, sarebbe un'indagine assai interessante. Il Trolle, in uno studio del '55 a cui avremo occasione di rifarci più oltre, ricorda l'interpretazione psicanalitica che il critico svedese Gerd Osten ha proposto. Qualche spunto anche in M. David, *L'ora dello spettatore e l'inconscio della frustata*, « Cinema Nuovo », XVI, novembre-dicembre 1967, p. 417, che si riferisce, tuttavia, al solo *Vampyr*. Alle culture straniere quali veicoli di suggestioni psicanalitiche lo stesso autore ha dedicato una stimolante indagine in M. David, *Letteratura e psicanalisi*, Milano, 1967.

si volge subito ad un « punto che, toccato più profondamente, rappresenterebbe una conquista in quella comune ricerca della verità su cui poeti ed artisti si incontrano con i pensatori e sono essi stessi anche dei (sia pure non espliciti) pensatori ». L'invenzione di D. — il riferimento va soprattutto al *Dies irae*, anche se l'autore mostra di conoscere sia *La passione* che *Il vampiro* — « interessa la nostra modernità nel suo limite più avanzato malgrado gli equivoci in cui D. cade per il tipo stesso della sua formazione estetica ». Nella prima parte del *Dies irae* si intravede « una tragedia ancora attuale del giudizio rappresentata in una sconcertante identità (e assoluta identità, senza scorie) tra la parte più oscura e inconscia degli uomini nei quali avviene e la parte illuminante del significato dialettico in cui si traduce ». Si tratta di uno dei momenti più significativi della critica dreyeriana: converrà seguire fino in fondo l'argomentazione dello scrittore.

Abbiamo quella vecchia strega e abbiamo quegli uomini che la processano... L'una e gli altri sono così accecati dall'oscurità cui appartengono (la storia cui appartengono, *la cultura* cui appartengono, il grado di coscienza e di verità cui insieme appartengono) da non sapere *giudicarsi* reciprocamente, né, addirittura, *vedersi*. La vecchia è *convinta* di essere in colpa: di essere una strega. Quei « clericali » *sono convinti* di guardare dentro a una colpa e di doverla castigare, da uomini giusti, per il bene del mondo. La vecchia Marte Herfols non sa di non aver commesso nessuna vera e propria colpa ad aver commesso quello che ha commesso, e quei clericali non sanno di commettere loro una colpa, a commettere quello che commettono. Ma la prima non è propriamente una vittima e solo una vittima, perché la sua innocenza è abbietta (come la sua pingue nudità di vecchia nella scena della tortura); e gli altri non sono propriamente degli oppressori e solo degli oppressori, perché non sanno quello che fanno. Non sono che ciechi, l'una e gli altri, e l'una accetta la cecità degli altri perché è cieca, gli altri colpiscono la cecità di lei perché sono ciechi. È questo conflitto di una cecità sdoppiata che a me sembra contenga il suggerimento di quanta tragedia possa esservi tra gli uomini, non sul piano passionale dove sempre vi sono relativi torti e relative ragioni, ma sul piano degli sforzi per conoscere, per prendere coscienza. Infatti quello che rende propriamente tragico il conflitto accennato è che occorra il nostro giudizio di uomini storicamente *meno ciechi* di quella vecchia e di quei clericali per riuscire a vederlo. L'orrore nasce dalla nostra capacità di vedere dietro a noi, come D. ce la sveglia. Al contrario dall'illustrare l'orrore di una certa situazione o di un certo momento storico, l'opera produce un orrore nel nostro stesso tempo, nella nostra condizione attuale, nella nostra idea attuale della coscienza. Non possiamo guardare che dietro a noi? Il nostro giudizio non ci serve per noi stessi? (35).

---

(35) E. VITTORINI, *Lettera su D.*, « Il Politecnico », III, 39, dicembre

Le considerazioni di Vittorini, gli interrogativi stessi di fronte a cui esitano, sembrano cogliere l'opera del danese illuminandola di una luce in gran parte inedita. Si potrebbe trattare, tuttavia, di una felice intuizione che non regge ad una più ampia verifica: lo stesso scrittore è il primo a chiederselo suggerendo a Corrado Terzi un fecondo terreno di ricerca: « Le sembra che questo aspetto sia veramente vivo in D., che costituisca 'motivo', e che sia rintracciabile nelle altre sue opere, che sia un elemento costante (sia pure non ancora posseduto) della sua ricerca? ». Ad esempio, la stessa seconda parte del *Dies irae* sembrerebbe smentire o comunque circoscrivere l'ipotesi critica avanzata, in quanto « da un piano di *tragedia nella coscienza* si decade a un piano di *dramma nelle passioni* ».

Nella risposta di Corrado Terzi, che, assieme alla lettera dello scrittore, appare nello stesso fascicolo della rivista, viene sottolineata la continuità tra *La passione* e il *Dies irae*: la sostanza del discorso che Vittorini ha suggerito per il *Dies irae* vale anche per la *Passione,* in quanto « Giovanna è *convinta* della validità della sua missione e i suoi giudici *sono convinti* della necessità e validità del loro atteggiamento, del loro giudizio, del castigo, per il bene del mondo ». Non sarebbe giusto, tuttavia, dimenticare che nella *Passione* il conflitto non esplode come nel *Dies irae*, perché a D., in quel momento, interessa esprimere il valore umano di Giovanna assai più del valore umano della condanna. La fecondità degli spunti critici offerti dall'intervento di Vittorini si possono misurare anche quando, come a proposito della seconda parte del film, lo scrittore e il critico sem-

---

1947 ora nell'antologia di Forti e Pautasso, pp. 865-867. Il Vittorini aveva dedicato al cinema alcuni articoli apparsi nella terza pagina de « Il Bargello » dal '32 al '36, che ora si possono in parte leggere in E. VITTORINI, *Diario in pubblico*, Milano, 1957, pp. 37-40 e pp. 70-71. Sul « Bargello » e sul Vittorini dell'anteguerra cfr. A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, Roma, 1965, soprattutto pp. 129-181. Sulla concezione vittoriniana del cinema si può tener presente un articolo del 1953, che si trova ora in *Diario in pubblico*, p. 365: « Purtroppo il cinema è un'arte (o una possibilità d'arte) che presuppone un'organizzazione e deve fare i conti con le ragioni anche non artistiche dei suoi organizzatori [...]. Da questo nascono le più gravi delle sue difficoltà particolari; e per questo, quando è falso, è particolarmente falso; per questo, quando è deleterio, è particolarmente deleterio; per questo persiste nei suoi difetti molto più a lungo di ogni altra forma d'arte; per questo è molto più incline d'ogni altra arte a tradurre le proprie scoperte in schemi, in convenzioni, in pregiudizi, e molto più lento a liberarsi di questi suoi schemi, di queste sue convenzioni, di questi suoi pregiudizi ».

brano in disaccordo. A questi, infatti, non pare di poter riconoscere tra la prima e la seconda parte una vera e propria frattura, anzi non sembra neppure si possa distinguere il film in due parti diverse e contrastanti. « La tragedia della strega », afferma il Terzi, « *continua* in Anne, e sono ancora una volta le immagini a dimostrarlo, perché il finale del film, col canto del *Vredens Dag* e l'ombra della croce, riconduce questa seconda ed ultima parte alla conclusione, alla tragicità e alla *morale* della prima » (36).

Il più recente film di D., s'è visto, aveva contribuito ad allargare la problematica critica. *Dies Irae*, che era stato presentato a Copenaghen nel novembre del 1943, era giunto in Italia soltanto alla Mostra di Venezia del 1947. Nello stesso anno la rassegna veneziana aveva ospitato alcune proiezioni retrospettive dedicate a D.: occasioni, entrambe, per un nuovo incontro fra le opere del maestro danese e la cultura italiana.

Non mancarono i primi studi di insieme, tra cui assai rilevante quello pubblicato da Giulio Cesare Castello in «Bianco e Nero» (37). Nel tracciare un esauriente diagramma della parabola creativa di D., il Castello privilegia tra i vari aspetti di un itinerario esemplare il motivo della coerenza. Se la *Giovanna d'Arco* appare l'opera più compiuta, la più superbamente unilaterale, la più orgogliosamente virtuosa, la più chiusa e sterile nella sua irripetibilità (il che, si sa, è giudizio assai diffuso fin dall'anteguerra), e *Il vampiro* si mostra contrassegnato da un notevole rigore sul piano stilistico, perché il regista vi porta alle estreme conseguenze di impiego altri elementi propri del linguaggio cinematografico, la « summa » dell'attività creativa del regista danese viene considerato *Dies irae* anche se il film non sembra privo di limiti.

Dies irae appare opera importante agli effetti di una esatta definizione dei rapporti tra immagine e suono. Questi mi sembrano invece a tratti alterati per quanto riguarda il parlato. La colonna sonora — come il dialogo — ha in quest'opera una preponderanza, che non posso — a dispetto di certe dichiarazioni di D. — ritenere sempre compatibile con i canoni del racconto visivo. Il quale, per naturale contraccolpo, tende a farsi statico e greve, a perdere quella dinamicità da cui gli viene la sua ragion d'essere. Non nego che *Dies irae* abbia un suo ritmo, appunto grave e come oratoriale, ma

(36) C. Terzi, *Risposta a Vittorini*, « Il Politecnico », III, 39, dicembre 1947, ed ora nella citata antologia, pp. 868-872.

(37) G.C. Castello, *Parabola creativa di C.Th.D.*, « Bianco e Nero », IX, 7, settembre 1948, pp. 25-32.

questo va a scapito di quei valori di montaggio, da cui un'opera cinematografica non può prescindere, come da quelli che sono propri del suo linguaggio espressivo. Se quella lentezza e quella monotonia anche di dizione contribuiscono alla creazione di un clima e di una suggestione, escludo d'altronde che ad un'indagine psicologica svolta attraverso il linguaggio del cinema possa essere necessario un così esteso impiego del dialogo. Tale è il limite di *Dies irae*. Pure, ripeto, le sue bellezze sono molte e di ordine eccezionale, pure la sua importanza nella storia dell'attività creativa di D., oltre che nella storia del cinema in genere, è singolarissima, appunto per quel valore di sintesi sopra illustrato.

Si è ritenuto opportuno rifarsi, tra i molti spunti dell'ampia analisi del Castello, a queste considerazioni negative perché in esse affiora un criterio che sarà fatto valere da non pochi critici a proposito dell'opera successiva: quell'*Ordet* in cui il dialogo, appunto, assume particolare rilievo. Anche se il suggerimento sembra fedele ad una metodologia, per la quale si invocavano necessarie revisioni, non si può trascurare che esso consente allo studioso di individuare lo sviluppo dei mezzi espressivi dell'opera dreyeriana (38). Il regista è passato, nell'impiego del sonoro, « da un uso estremamente sobrio e rarefatto, in cui le parole sono impiegate come suoni e la musica in sordina ha funzione di tessuto connettivo sotterraneo », « ad un uso integrale, in cui il dramma è detto oltre che visto, con abbondanza dialogica; e la musica, attraverso un suo *leit-motiv*, ricorre con particolare funzione espressiva a risolvere determinate situazioni in contrappunto con l'immagine ». Attraverso riflessioni assai puntuali, il critico sottolinea il passaggio, nell'evolversi della visione creativa del regista, da un cinema di ricerca espressiva d'eccezione ad un cinema narrativo, che dell'esperienza di tale ricerca si avvalga. Se questo è il significato che al Castello sembra opportuno attribuire alla parabola dell'operosità di D., non si può negare che, a parte il profilo negativo sotto cui viene formulata, la successiva attività del regista nordico ha confermato ed illuminato, nel senso suggerito dall'interprete, la funzione svolta dal *Dies irae*.

Nonostante marginali riserve, l'apprezzamento che, fin dall'an-

---

(38) Sulla revisione critica cfr. G.C. CASTELLO, *Fenomeno di sempre e nuova consapevolezza*, « Cinema » n.s., III, 56, 15 febbraio 1951, p. 66. Il dibattito era stato aperto da G.ARISTARCO, *Urgenza di una revisione dell'attuale indagine critica*, « Cinema », n.s., II, 48, 15 ottobre 1950, pp. 217-218. La odierna posizione di Castello in G.C. CASTELLO, *La critica cinematografica e i suoi problemi*, « I Problemi di Ulisse », XVIII, ottobre 1965, pp. 58-73.

teguerra, Umberto Barbaro aveva mostrato per *La passione di Giovanna d'Arco* era assai alto. Nel Convegno di Perugia del settembre 1949 egli non mancò di scandalizzare gli assertori del neorealismo sostenendo che il vecchio film di D. era un'opera realistica. Le affermazioni di Barbaro, riprodotte nella introduzione agli atti del convegno pubblicati l'anno successivo, si allargano tuttavia ad una più ampia considerazione dell'attività di D., offrendo la stroncatura più feroce e indiscriminata che sia dato conoscere:

> D., si sa, è un regista reazionario, dal cervello fumoso e ingombrato da pregiudizi ridicoli: la maggior parte dei suoi film è roba da rigattiere che vuol atterrire e che fa ridere, mentre dove atterrisce e fa inorridire — dove è un po' autentico — lo è per quel tanto di sadistico che la sua opera contiene. Un regista che, a raffronto letterario, è assai più vicino all'ex capo dell'ufficio stampa nazista, Hans Einz Ewers, che non a Poe e a Hoffmann; abbastanza tipico è il fatto che soggetto di un suo film sia stata la storia di incarnazioni del diavolo in terra, che terminava sconciamente con l'incarnazione del diavolo in un Commissario del Popolo Sovietico. Come dall'animo fumoso e torbido di D., sia nato quell'indiscusso capolavoro che è *Giovanna d'Arco* dovrà mostrarsi un giorno, e si dovrà farlo cercando sulla linea dell'apporto francese al soggetto di Duttril, la stupenda fotografia di Matè, l'inarrivabile interpretazione di Madame Falconetti. Premesso dunque che mettere accanto la *Giovanna d'Arco* col ridicolo *Vampiro* o con lo stupido *Dies irae* è quasi un'iniquità, ripensiamo per un momento alla storia di Giovanna di Lorena, quale ce la presenta quel film e consideriamo che esso può, in coscienza, meritare l'appellativo di storico, nel senso usato da Auriol, cioè di storico antinaturalistico. E subito ci accorgiamo che la storia del processo inquisitorio, la storia della tortura, la storia della sollevazione popolare e la storia della repressione brutale hanno accenti di così profonda e convinta realtà, da conferire a quel film un valore quasi di ammonimento profetico (39).

Se assai felice appare la definizione realistica della *Giovanna* non sembra che le qualificazioni relative agli altri film e alla stessa

(39) U. BARBARO, *Il cinema e l'uomo moderno*, Milano, 1950, pp. 23-24. A proposito dello « stupido » *Dies irae*, la stroncatura per R. MUSOLINO, *Umberto Barbaro*, « Il Contemporaneo », II, 16, agosto 1959, p. 62, trascenderebbe « un pura e semplice questione di gusto » e andrebbe spiegata « piuttosto come impegno a una generosa ma difficile coerenza ». E ancora: « Alla luce del criterio di metodo impiegato da Barbaro (non è arte se non è realismo sociale), la negazione dei valori del *Dies irae* non può essere che totale, poiché riconoscere al film i suoi meriti artistici significherebbe automaticamente riconoscergli valori realistico-sociali, con pregiudizio della chiarezza e dell'efficacia della battaglia culturale per un cinema inequivocabilmente libero da impacci decadentistici e vòlto a una piena significazione progressista ».

personalità del regista possiedano forza alcuna di argomentazione critica. Alcune affermazioni non possono neppure vantare la completa originalità, anche se saranno destinate a trovare seguaci negli anni successivi. Non sembra giusto ricondurre l'interpretazione critica di Umberto Barbaro alle difficoltà della cultura d'ispirazione marxista, che non può circoscriversi e risolversi in quell'intervento. Al marxismo infatti si rifà anche lo studio di Vito Pandolfi, apparso nell'aprile del 1950 nella rivista « Cinema », che puntualizza con particolare finezza i rapporti tra D. e il retroterra culturale. In questa occasione affiora il riferimento a Kierkegaard, destinato ad avere particolare fortuna nella critica degli anni successivi, che lo propone talora in termini di approssimazione culturale e di esibizionismo erudito. « Non si comprenderà in pieno il significato del lavoro di D. », sostiene il Pandolfi, « se non lo si porrà in relazione alle realtà di fatto esistenti nei suoi paesi, ai loro problemi di coscienza e di struttura sociale ». Il filosofo danese, che ha rimesso in luce le fonti bibliche e cristiane da cui le nostre credenze derivano, ha scoperto per ciò stesso come queste credenze fossero superficiali pretesti, come apparisse vuota la religione degli uomini d'allora a confronto della necessità di una vera religione. Questa sua inattesa constatazione ha avuto per effetto di far crollare automaticamente le costruzioni religiose e le loro istituzioni. In ogni religione abbarbicata nel potere statale e sociale non c'è infatti peggiore eresia e peggiore pericolo che rimettere in luce il valore originario. Nel regista si ripropongono, secondo il Pandolfi, gli stessi interrogativi kierkegaardiani.

D. tenta di assolvere lo stesso compito nei confronti di una religione laica, civile, che dall'illuminismo in poi si è diffusa soprattutto nelle classi superiori europee. Egli indaga le fonti che hanno guidato l'uomo di oggi verso la coscienza della sua libertà: ha riscoperto i motivi che lo condussero alla rivoluzione moderna, e quindi condanna senza appello tutto ciò che sfrutta queste ideologie per imporsi nell'ambito delle leggi di forza che ci reggono. Da una parte egli documenta con chiarezza il passaggio dall'età medievale a quella moderna (l'aspirazione di Giovanna, bruciata sul rogo, il Vampiro trafitto dalle nebbie dissolte, l'oppressione del peccato che grava sulla vita con il suo *Dies irae*) dall'altro esamina con i mezzi del 'Kammerspiel' (l'*Intima Theater* di Strindberg) i termini di vita di una famiglia, dove l'amore cede alla sete di dominio, in *Du Skal aere din Hustru* (Il padrone di casa, 1925); la natura dei legami che sorgono tra uomo e donna, e divengono così forti che si preferisce distruggerli con se stessi, anziché spezzarli: in *Tvä Människor* (Due esseri umani). Da un lato quindi egli accusa una cattiva liquidazione del Medioevo, come le sue forze non siano state affatto assorbite e trasfor-

mate, e le sue esigenze soddisfatte con nuove forme. Dall'altro fa vedere come resti ancora completamente irrisolto il rapporto morale tra gli esseri umani, come siano vuote le istituzioni civili (ad esempio la famiglia), come sia legato ad esso un campo ancora ignoto a sé e alla società, nelle sue vicende come nelle leggi: il destino personale, l'impronta del caso e delle sconosciute determinazioni che vi sovraintendono. Lo sguardo di D. è volto all'indietro a considerare analiticamente le fasi di cui siamo il prodotto (40).

Anche se il regista interroga i riflessi del soprannaturale, non agisce per questo senza un effettivo senso della realtà e senza documentarsene con rigore di analisi. I problemi morali, che informano la sua opera, sostiene il Pandolfi, sono posti in termini esatti, l'ambiente nei quali essi si svolgono è storicamente accertato. La dialettica dei film di D., che sembra legata ai riferimenti di una storia passata, intende poi farvi circolare uno spirito rivoluzionario, che conduca più in là del presente. « *Vampyr* è un racconto di sortilegi che possono sembrare superstiziosi, eppure divengono faustiani. Il montaggio de *La passion de Jeanne d'Arc*, con i suoi celebri primi piani, ha un valore di indagine introspettiva senza pietà, di anatomia senza remore. La luce di *Vampyr* e di *Dies irae*, vuol giungere all'allucinazione, alla rivelazione delle forze oscure: quello che occorre per risanare gli ossessi, cacciando quei demoni, che, in luce, perdono ogni loro potere. In ben poche opere cinematografiche, e forse in continuità solo presso D., la trasfigurazione formale riesce a dare una tale precisa visione ideologica, corrisponde adeguatamente a un'evoluzione del pensiero ».

Nell'interpretazione di Vito Pandolfi, la metodologia storicista, a cui non manca qui il conforto d'un ampio aggiornamento culturale e d'una risentita consapevolezza etica, coglie i suoi frutti migliori, avvalorando ed approfondendo la linea di ricerca suggerita limpidamente dall'intervento vittoriniano. Anche quando il critico difende ed illumina l'attualità di D., egli si mostra lontano da ogni aprioristica « requisizione » che suole spesso caratterizzare simili preoccupazioni: « Nei film di D. il senso tragico è conferito dall'improvvisa attualità che sono venuti ad assumere, volta per volta, i suoi ritorni al passato: forse che rivoluzioni e liberazioni non continuano a sopprimere le loro Giovanne d'Arco? Forse che la ferocia del Vampiro non si è ripetuta e non si ripete sulla scala del massacro, con

(40) V. PANDOLFI, *Saga e aurora boreale*, « Cinema », n.s., III, 36, 16 aprile 1950 ora in *Il cinema nella storia*, Firenze, 1963, pp. 88-98.

altrettanta sete di sangue? Forse che chi pensa ed agisce con una sua integra libertà morale non è stato oggi arso sul rogo come le presunte e dolci streghe di *Dies irae*? ».

La fecondità dell'analisi si può misurare anche dalla validità che essa conserva alla luce dell'opera posteriore, di quell'*Ordet*, che altri vorrà considerare un raggiungimento solitario ed eccezionale, quasi esterno alla precedente attività del regista. Al Pandolfi era sembrato di poter affermare che D. « pone continue alternative alla coscienza cristiana in quanto coscienza ancora predominante nel suo mondo », e « dà voce a una ribellione interiore, legata all'esigenza religiosa dello spirito, alle sue ricerche, alla sua etica ». Non diversamente si potrebbe dire oggi a proposito di *Ordet*.

Il primo articolo su *Ordet* apparso in Italia precede di qualche mese la mostra veneziana del 1955, in cui il film sarà esposto. Si tratta di uno studio di Boerge Trolle, che, pubblicato nel fascicolo di giugno di « Bianco e Nero », era già apparso nella rivista inglese « Sight and Sound ». Il critico danese prendeva lo spunto dalla presentazione di *Ordet*, avvenuta nel gennaio del '55 a Copenaghen, per inserire una intrasigente valutazione negativa dell'ultimo film in un ampio panorama dell'attività del regista. Le maggiori difficoltà sembrano al critico derivare dal rapporto con il dramma di Kaj Munk, di cui D. ha conservato intatta la struttura realistica. « Un tale rispetto merita tutti gli elogi », ammette il Trolle, « in un'epoca in cui i testi della letteratura e del teatro subiscono quasi quotidianamente alterazioni e vivisezioni dagli spietati trincetti dell'industria cinematografica. Ma nel caso di *Ordet* esso ha portato D. in un vicolo cieco, nel quale le sue caratteristiche qualità filmiche han perso ogni possibilità di manifestarsi chiaramente; e al tempo stesso la incapacità di D. ad esprimersi realisticamente con disinvoltura ha causato il soffocamento dei pregi drammatici di Munk » (41). « Quando si seppe », affermò allora Corrado Terzi,

---

(41) B. TROLLE, *Il mondo di C.Th.D.*, « Bianco e Nero », XVI, 6, giugno 1955, pp. 43-55. Non si è fatto cenno nella presente indagine alla « presenza » della letteratura critica straniera, che è del resto assai esigua. Non va trascurato C. VINCENT, *C.Th.D. e la sua opera*, « Bianco e Nero », X, 10, ottobre 1949 che viene spesso ricordato nei lavori italiani. L'*Omaggio* a D. che « Cineforum » propone nel '64 è desunto da testi stranieri: B. RASMUSSEN, *Visita a C.Th.D.*, « Cineforum », IV, 35, maggio 1964, pp. 429-438; J. BURNEVICH, *Commovente identità tra l'uomo costantemente uguale a se stesso e la sua opera*, pp. 442-449; J. ERNST, *I documentari di D.*, pp. 450-459; B. TROLLE,

« che D. mandava a Venezia *Ordet* e che lui stesso avrebbe messo piede al Lido, come non commuoversi? Come non sperare di incontrarlo, di vedere e sentire parlare il regista di tanti capolavori? La Mostra di Venezia del 1955 sarà facile ricordarla come la Mostra di D. » (42). Indubbiamente fu la Mostra di D., non tanto per il riconoscimento che venne tributato « all'opera e alla vita di artista » del danese e al suo più recente film, ma perché quest'ultimo polarizzò ben presto gli interventi critici, che si moltiplicarono anche negli anni immediatamente successivi (43).

Non mancarono le reazioni negative, tra cui, clamorosa, quella di Umberto Barbaro. La recensione che egli dedica al film dalle colonne di « Vie nuove » ricalca il giudizio generale già espresso al Convegno di Perugia. Nonostante il ricordo della « stupenda » *Passione di Giovanna d'Arco*, anche il nuovo film, come già *Die irae*, ha « sconcertato ed offeso » il pubblico, che ha tiepidamente applaudito soltanto all'apparire della « figura spiritata del vecchio regista ». La trama del film sarebbe caratteristica del regista danese, che, « traviato da un temperamento quanto mai atrabiliare e iettatorio, e guastato da un fumoso e pretenzioso irrazionalismo, nella dozzina di film che costituiscono la sua carriera artistica, ha narrato sempre storie incredibilmente bizzarre, torbide e terrorizzanti ». La

---

Cosa fa C.Th.D., pp. 460-464. Si può vedere anche O. STORM, Introduzione a C.Th.D., *Cinque film*, Torino, 1967, pp. 7-21. Nel fascicolo speciale che « Schermi » aveva dedicato, nel novembre 1958, a *Dies irae* erano stati tradotti alcuni estratti di Roger Manvell, Henri Lemaître, Jean Leirens, Henri Agel e Amedée Ayfre.

(42) C. TERZI, *La parola a D.*, « Cinema Nuovo », IV, 67, 25 settembre 1955, pp. 214-215. Nello stesso articolo si affaccia un'interpretazione allora assai diffusa: « *Ordet* ha dimostrato innanzitutto questo: che D. è più che mai in polemica, oggi come al tempo della *Passion de Jeanne d'Arc* e di *Dies irae*, con i cristiani. Egli li accusa di essere dei credenti che non credono — e lo fa dire a chiare lettere al folle Johannes di *Ordet*. La sostanza della poetica di D. sfugge se non si tien conto di ciò: le Chiese cristiane non interpretano più da moltissimo tempo il 'Verbo' di Cristo. D. accusa i religiosi di essere degli scettici, che per lui è come dire: di aver perso la fede o di non aver mai avuto abbastanza fede nell'uomo ».

(43) La giuria della XVI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica era composta da Antonin M. Brousil, Jacques Doniol-Valcroze, Arthur Knight, Roger Manvell, Piero Gadda Conti, Emilio Lonero, Carlo Ludovico Ragghianti, Domenico Meccoli, Mario Gromo (Presidente). Il Gran premio in oro Leone di S. Marco venne assegnato « all'opera e alla vita di artista di Carl Theodor Dreyer e a *Ordet* (La parola) ».

parabola creativa del regista viene brutalmente ricondotta ai rozzi contenuti, nel momento in cui l'eccezione — la *Giovanna d'Arco*, s'intende — viene giustificata con il clima francese in cui sarebbe sorto quel capolavoro:

Oggi in Italia, i film di D., come *Il vampiro* o *Dies irae* sono concordemente giudicati dagli intenditori, come goffe, pretenziose e ridicole espressioni di una impotenza artistica che tenta invano di surrogarsi con isteriche manifestazioni sadistiche. Con l'eccezione di *Giovanna d'Arco* che è agli antipodi di tutta la produzione del regista e che, ragionevolmente, deve esser considerata il frutto singolare e fortunatissimo di una collaborazione che ha soverchiato la mano del regista: in terra di Francia, cioè con una *clarté*, che è agli antipodi della malsana sensualità e dell'irrazionalismo del D. Nel film *Ordet*, oltre a qualche tratto di naturalezza, che per altro stride col pazzesco comportamento dei personaggi della storia, non c'è niente, nemmeno tecnicamente, da ammirare: non la facile crudezza fotografica da film giallo, non la pretenziosità delle inquadrature, non l'insistenza su particolari inutili, non il generale simbolismo, né la struttura compositiva sghemba e sproporzionata. La scena del parto, vista con inutile glaciale spietatezza, ci fa inoltre udire interminabilmente tutta la gamma dei gemiti, degli urli, dei lamenti e dei rantoli della puerpera; e persino i tagli secchi della forbice chirurgica che fa a pezzi il bambino per liberare la madre. Una scena intollerabile che può essere indicato come l'esempio massimo, forse in tutta la storia della cinematografia, della totale mancanza di rispetto per la vita, per l'uomo e per la dignità umana. Assurdo e degradante (44).

Se a proposito di *Dies irae* Barbaro aveva parlato di « fumose stregonerie », *Ordet* viene definito « uno degli ormai consueti film di D., prevedibilissimi nella loro empia fusione di misticismo e di erotismo e nella loro sciocca e oscurantistica stramberia ». Al confronto, anche l'opera prima di un esordiente sovietico, gli sembrava un film eccezionale.

---

(44) U. Barbaro, *Una resurrezione segna la fine di D.*, « Vie Nuove », 35, settembre 1955 ora in *Servitù e grandezza del cinema*, Roma, 1962, pp. 550-551. Gli altri riferimenti sono a p. 319 e p. 341. Analogo giudizio in U. Barbaro, *La XVI Mostra d'arte cinematografica di Venezia*, « Rinascita », XII, 9, settembre 1955, p. 578. Nel recensire la raccolta postuma degli scritti di Barbaro, il Castello ha accennato ai limiti del critico con la significativa avvertenza: « Sottolineare i vistosi limiti di Barbaro critico non significa disconoscere i suoi meriti in questo campo, per lui minore, di attività. Meriti di una cultura autentica e vissuta, e non fatta di pedissequi ricalchi, oltre che di una umanità da intendersi in tutte le accezioni del termine » (G.C. Castello, *I libri*, « Bianco e Nero », XXVI, 1-2, gennaio-febbraio 1963, p. 157). Sullo stesso argomento cfr. A. Plebe, *Attualità del pensiero critico di Umberto Barbaro*, « Filmcritica », XV, 149, settembre 1964, pp. 423-435.

Nello stesso ambito marxista si affermano tesi assai lontane da così sprezzante accoglienza. L'intervento di Guido Aristarco considera *Ordet* un'opera sconcertante, ma non trascurabile:

Non possiamo condividere, così come appaiono a una prima lettura, il soggetto, il contenuto, la tesi del film; eppure da esso scaturisce un fascino particolare, non quello illusorio e vuoto del *Vampiro*, o confondibile con una calligrafia sia pure eccezionale. Che D. si sia avvicinato con amore al dramma di Kaj Munk, è comprensibile [...]. Comprensibile anche il persistere, di D., su alcuni temi che debbono essere tuttora vivi e operanti in certi strati del popolo danese e scandinavo in genere [...]. Quanto c'è della Danimarca contemporanea, quanta problematica del suo popolo, nel D. di *Ordet*? La posizione del regista, e di Munk, è senza dubbio anacronistica rispetto alla vita e alla cultura in genere — o almeno così appare, ripetiamo, da una prima lettura. È vero che di fronte alla tragedia recente, di cui sono visibili ancora e persistenti i segni, qualcuno non trova altra soluzione, per superarla, se non nel misticismo [...]. Ma è d'altra parte sorprendente che in un'epoca come la nostra — la quale si riassume in gran parte nel nome di Einstein — D. prenda per così dire atteggiamenti contrari alla scienza per credere piuttosto ai miracoli della religione (45).

Il rapporto tra fede e scienza è solo uno dei problemi che il film suggerisce (46). Nell'analisi di Aristarco viene approfondito in modo particolare l'atteggiamento angoscioso dei personaggi, che sarà più tardi illustrato in termini kierkegaardiani. Nella stanchezza interna dei personaggi (« così meravigliosamente sottolineata dalla lentezza estrema del racconto, ottenuta con lunghe inquadrature, con pacati movimenti di macchina »), sta per il critico il segreto del film, che consentirebbe un confronto tra *Ordet* e *Limelight*:

---

(45) G. Aristarco, *La morte e la speranza*, « Cinema Nuovo », IV, 66, 10 settembre 1955, pp. 172-173.

(46) Il rapporto tra fede e scienza, riportato ora alla ribalta dall'opera di Bergman, era stato affrontato nell'immediato dopoguerra da Lo Duca, *Trilogia mistica di D.*, « Cinema », n.s., II, 14, 15 maggio 1949, p. 424 con affermazioni forse troppo disinvolte: « Non si rida. La fisica nucleare ha reso guardinghi i più increduli. Chi osserva un 'cyclotron' con la stessa ignoranza con cui noi osserviamo l'incantazione efficace d'un selvaggio, può fabbricare inverosimili teorie, ma il 'cyclotron' funzionerà lo stesso. Lo spirito cartesiano e il materialismo dialettico sono vecchi utensili di vecchie epoche e chi li usa oggi, compunto e contento, non fa che rispettare una tradizione borghese, la tradizione dei tabù in ritardo. D., come ogni poeta, era buon profeta. Certo, il suo stile dava al suo mondo un'aura che lo rendeva intellegibile e razionale, direi, anche ai più ottusi; ma la sua curiosità andava al di là del film. I primi a familiarizzarsi con quelle preoccupazioni furono quei matematici che da anni ragionavano in dimensioni poco ortodosse ».

In fondo D. non crede, nonostante certe sue dichiarazioni, né ai santi nè alle streghe; lo confermano i suoi capolavori: *Giovanna d'Arco*, che esclude la santità e la stregoneria, e il *Dies irae*, che condanna coloro che a quest'ultima credono. Il tono luttuoso, lugubre di *Ordet*, i suoi sepolcrali personaggi, stanno forse a significare che solo dei sopravvissuti possono ancora interessarsi a certa problematica, a certo misticismo; che solo il morente — o chi vive morto tra morti vivi — può aver fede nell'ultima speranza: il miracolo. Questa per noi la chiave di *Ordet*; certo non facile da rinvenire tra tanti simboli e simbolismi, tra tanta confusione di realtà e sogno e che culmina nel personaggio di Johannes, in quella sua natura per così dire amletica: ha riconquistato la ragione alla fine? Se la chiave fosse realmente quella da noi suggerita, *Ordet* verrebbe ad assumere nella filmografia di D. e nell'ambito del cinema d'oggi, un ben diverso peso.

In una lettera apparsa sulla rivista newyorkese « Film Culture », e ripubblicata in « Cinema Nuovo » nell'estate del 1956, il regista danese respinge le affermazioni del critico, negando di aver rinunciato alla scienza moderna per il miracolo della religione. La nuova scienza derivata dalla teoria della relatività di Einstein ha chiarito, secondo D., che al di fuori del mondo tridimensionale percepito dai nostri sensi v'è una quarta dimensione — la dimensione del tempo — così come una quinta dimensione — la dimensione dello psichico (47). « Nuove prospettive si sono aperte, che ci permettono di constatare l'intima connessione fra la scienza esatta e la religione intuitiva. La nuova scienza ci avvicina a una più intima comprensione del potere divino e incomincia anche a darci una spiegaizone naturale di cose sovrannaturali ». La risposta di Guido Aristarco fu assai decisa nel respingere le considerazioni del regista, che pretendevano ad una fondatezza scientifica che sembrava invece assai dubbia. Non poche affermazioni di D. risultavano ambigue, come quando invocavano una « coesione naturale » dietro i fatti sovrannaturali del film. « La fantascienza, o pseudoscienza di D. », obietta il critico, « è fatta di strani miscugli, di elementi taumaturgici e metapsichici, che non possono non condurre — come *Ordet* dimostra — a una confusione tra realtà e sogno, a infiniti simboli e simbolismi spesso contraddittori ed equivoci (di qui le diverse interpretazioni che del film si sono date) ».

Il miracolo ebbe forse troppa considerazione nelle scritture

---

(47) G. ARISTARCO, *Il miracolo di Johannes*, « Cinema Nuovo », V, 87, 25 luglio 1956. L'articolo si trova ora, assai allargato, in G. ARISTARCO, *Da D. a Bergman*, « Film 1961 », Milano, 1961, pp. 89-115.

critiche che esaminavano, oltre alla struttura espressiva, il contenuto del film (48). Se il miracolo non convinceva i sostenitori della scienza, lasciava perplessi anche i difensori della religione. Enrico Baragli, in un ampio intervento apparso ne « La Civiltà Cattolica », esaminava la questione da un punto di vista teologico.

Qualche incertezza di luce si avverte nella natura della fede invocata per compiere il miracolo. Secondo il pensiero cattolico, infatti, la fede strappa, sì, i miracoli, ma non ne è né la causa determinante né la condizione da sola sufficiente, dipendendo il loro avverarsi dalla *libera* azione provvidenziale di Dio per la quale si richiede la finalità di essi direttamente o indirettamente soprannaturale e la loro opportunità determinata dalle circostanze. Il film queste necessarie precisazioni non le nega né le rileva, onde nello spettatore il pericolo di forzare la sua tematica, attribuendo all'efficacia della fede un valore non obiettivo, si direbbe quasi meccanico (49).

Anche nell'ambito cattolico non mancano, tuttavia, le divergenze. Un D. esistenzialista è quello che ci presenta Nino Ghelli in un profilo apparso nel 1956 nella « Rivista del Cinematografo », in parte anticipato l'anno precedente in un resoconto della rassegna veneziana pubblicato in « Bianco e Nero ». Il rapporto uomo-Dio, il rapporto esistenza-trascendenza, diviene fondamentale nella parabola dreyeriana, dominata da un angoscioso senso di religiosità. Al linguaggio esistenzialista, e in particolare a Kierkegaard, si ricorre per illuminare il mondo del regista danese: « Tra l'esistenza e l'Essere », ricorda il critico, « non esiste relazione autentica, poiché

---

(48) Si può averne un esempio in P. Ojetti, *I primi film della Mostra di Venezia*, « Cinema », n.s., VII, 150, 10 settembre 1955, pp. 821-822. Sulla sequenza del « miracolo » assai felici le considerazioni di Mario Gromo su « La Stampa » ora in M. Gromo, *Film visti*, Roma, 1957, p. 549. Nel corso della presente indagine non è stato possibile rifarsi alla stampa quotidiana, se non in rare circostanze: una diversa condotta avrebbe, a dir solo di questo, raddoppiato la mole della nostra rassegna. Sulla critica dei quotidiani cfr. G. Ferrara, *Linee organizzative e critiche della pubblicistica cinematografica*, « Comunicazioni di massa », I, 2-3, settembre-dicembre 1963 e G. Gambetti-L. De Santis, *La crisi (e le virtù) della critica*, « Cineforum », IV, 35, maggio 1964. Cfr. anche G. Gambetti-E. Sermasi, *Come si guarda il film*, Imola, 1958.

(49) E. Baragli, *La fede taumaturgica nell'ultimo D.*, « La Civiltà Cattolica », 2542, 19 maggio 1956, pp. 374-383. Il Baragli ha dedicato a D. numerosi scritti sia su « La Civiltà Cattolica » che su « Ferrania ». Si può vedere soprattutto E. Baragli, *Personalità di D.*, « Ferrania », XI, 2, febbraio 1957. Altre perplessità sul piano religioso avanza A. Covi, *Ordet*, « Letture », XIV, 3, marzo 1959, pp. 213-214.

tra essi è una frattura incolmabile: 'gettato a vivere' l'uomo vive esiliato da una divinità estranea e terribile con cui non esiste possibilità di comunicazione ».

L'angoscia di Kierkegaard, che è un'angoscia essenzialmente psicologica e non emotiva come lo è del resto quella dei personaggi di D., nasce dalla precisa coscienza da parte dell'esistenza della propria finitudine e limitazione, della propria condanna: poiché per Kierkegaard esistere è già in sé stesso colpa e peccato, l'esistenza non è che la continua espiazione di tale colpa, senza possibilità di salvazione per l'uomo attraverso atti razionali di volontà, poiché Dio è lontano e irraggiungibile. Il contrario del peccato non è la virtù ma la grazia poiché unica possibilità di salvezza per l'uomo è la Grazia che è in sé stessa paradosso, come incontro dell'atemporale con il temporale dell'infinito con il finito, attimo sublime ed assurdo in cui l'Eterno precipita nel tempo. I personaggi delle opere fondamentali di D. sono tutti in questa situazione ultima, attesa dolorosa di una impossibile conciliazione tra l'aspirazione alla Trascendenza con il conseguimento di una autenticità etica, una condizione contraddittoria ed instabile di cui accettano l'insolubilità espiando nel gusto della sofferenza passiva il peccato di esistere esiliati, di risolvere una questione che li trascende. Divorati dall'angoscia, dilaniati dal perpetuo problema della scelta, insidiati dal continuo richiamo di una « mondanità » che è certo sinonimo di perdizione, i personaggi di D. non hanno altra alternativa che il « vivere per la morte »; poiché lo sforzo continuo ed essenziale della loro esistenza, che tende ad attuare il passaggio dallo stato etico a quello religioso, è condannato a rivelarsi impossibile e assurdo. Il loro conflitto è essenzialmente interiore ed i fatti esterni di un mondo irrazionale e abnorme sono accidenti nel dialogo ininterrotto dell'esistenza con se stessa e nella ricerca continua di un apporto alla Trascendenza (50).

Il *dossier* che Nino Ghelli pubblica nel 1961 in « Cineforum » prende le mosse dalle considerazioni in chiave esistenzialista, che egli aveva già avanzato qualche anno prima in occasione della presentazione di *Ordet*. La tematica di D. risulta ancora una volta di « evidente ispirazione kierkegaardiana », oltre che « permeata di atteggiamenti caratteristici del luteranesimo ». In questo contesto, *Ordet* non può che rappresentare l'attesa conferma, l'approdo sperato: « Per la prima volta », secondo il critico, « la fede esce vittoriosa e la tensione dell'esistenza verso Dio trova soluzione; per la prima volta i personaggi guardano alla vita come a un mezzo ed a un luogo di possibile soluzione della loro angoscia ». La fede ne esce confermata come assoluta necessità dell'esistenza, al di fuori di ogni diatriba teologica. Il personaggio di Johannes, che concilia l'intransigenza di una setta

(50) N. Ghelli, *C.Th.D.*, « Rivista del Cinematografo », XXIX, 9-10, settembre-ottobre 1956, pp. 50-51.

religiosa con il fedelismo dell'altra, giunge a credere ad una costante possibilità di dialogo tra uomo e Dio, proprio partendo dalla tematica di Kierkegaard.

Il film si chiude con l'affermazione di una possibilità di una esistenza decisamente negata nelle precedenti opere. Dolorosamente sofferto, più che polemico, nei confronti della tiepidezza di coloro che si dichiarano credenti, tutto permeato di una religiosità ansiosa che vuole essere ricerca di Dio in una fede irrazionale e piena, capace di sovvertire l'ordine naturale delle cose del mondo, il film presenta motivi di soluzione rispetto alle precedenti posizioni di D., pur serbandone alcuni elementi basilari: l'affermazione di una fede essenzialmente istintiva e irrazionale (e non a caso Johannes opera il miracolo di 'savio' per il tramite ineliminabile della fede della bimba), vista come un rapporto diretto tra uomo e Dio (in cui il pastore, secondo la concezione protestante, non riesce ad inserirsi), non consente infatti di individuare nel film un orientamento preciso dell'autore verso il cattolicesimo anche se debbono accettarsi come sincere le sue dichiarazioni di una « *ansia comune* ». Evidentemente D. avverte i limiti, e ne sente insoddisfazione, della visione protestante dell'esistenza, ma tale istanza è ancora in drammatico conflitto con la sua visione della fede in senso tradizionale ed educativo (51).

Nella premessa alla sceneggiatura di *Ordet,* pubblicata nel 1956 da « Bianco e Nero », Guido Cincotti, dopo aver giustificato l'omaggio ammirato che la rivista intendeva rivolgere ad una delle più alte personalità della storia del cinema, propone alcune puntuali indicazioni atte a favorire l'esame degli « elementi strutturali e linguistici » dell'opera. Il testo originale di Kaj Munk, che secondo altri « avrebbe pesato in maniera determinante sull'autonomia creativa del regista con pregiudizio non lieve di un fluido articolarsi 'cinematografico' dell'opera », viene attentamente raffrontato con il film, evidenziando alla fine la libertà creativa del regista. Il quale avrebbe modificato i dialoghi sfrondandoli della loro verbosità teatrale e sarebbe intervenuto direttamente sui personaggi, alcuni deliberatamente trasformando. Non si può dimenticare, anzitutto, che D. « ha operato mutamenti di non lieve entità, situando diversamente che nel testo originale interi nuclei dialogici e importanti soluzioni drammatiche »: la parte iniziale del film, a cui si affida

(51) N. GHELLI, *Ordet,* « Cineforum », I, 3-4, maggio-giugno 1961 in cui sono riprese numerose considerazioni apparse precedentemente in « Bianco e Nero » e in « Cronache del cinema e della televisione ». Nello stesso articolo, il Ghelli afferma che il film di D. e il dramma di Munk sono del tutto diversi, concludendo che « ciò che interessa all'autore è il problema della fede, sentita come una necessità ineliminabile dell'esistenza ».

la determinazione dell'atmosfera in cui vivono i personaggi, è stata creata ex novo dal regista. Anche quando egli mostra di seguire con fedeltà il testo teatrale, « si tratta di una fedeltà meramente esteriore poiché ogni situazione, ogni nodo drammatico è svolto seguendo una linea di sviluppo in piena coerenza con l'assunto tematico ». Le considerazioni del Cincotti giovano ad illuminare il problema della originalità espressiva del danese, nel momento stesso in cui contribuiscono a respingere l'ipotesi che l'avesse condizionato la soggezione ad un soggetto originale, il quale viene giudiziosamente ricondotto ai limiti di una offerta tematica.

Il linguaggio di *Ordet* appare come il logico approdo di una evoluzione che aveva conosciuto in *Dies irae* una tappa fondamentale:

> In *Dies irae* è già riscontrabile un linguaggio, rispetto alle opere precedenti, meno ellittico e ritmato, più disteso a un andamento che potrebbe dirsi sinfonico, nel quale la funzione del montaggio ritmico viene sminuita e valorizzato invece il valore della inquadratura, del suo movimento interno e della sua « misura » metrica, in cui movimenti di macchina, montaggio interno al quadro, variazione graduale dei piani di ripresa e azione dei personaggi si gravano delle più pregnanti significazioni ed esprimono i più autentici valori drammatici. Tale tendenza viene spinta in *Ordet* fino all'estremo limite, ma il risultato appare di assoluta coerenza né rivela alcuna programmatica forzatura. La biblica solennità che il regista ha inteso dare allo svolgimento della vicenda, la pacatezza dolorosa e pur serena che caratterizza i contrasti tra i personaggi, quel senso d'ineluttabile che uomini e avvenimenti trascinano con sé non avrebbero potuto trovare più puntuale riscontro che nella lentezza estrema del ritmo, nel fluido, continuo pur quasi inavvertito girovagare della macchina da presa, che pare riveli e stabilisca una nuova prospettiva spaziale e temporale svincolata dagli usuali riferimenti e dalle consuete dimensioni: sì che più forte ed efficace risulta il contrasto, che si fa acuto e quasi spasmodico, con i rari momenti di sincopazione ritmica, al momento della ricerca disperata che la gente di Borgensgard fa del fuggitivo Johannes, o al finale, quando i vari motivi svolti in precedenza confluiscono a riassumersi nel nodo di massima concentrazione emotiva e più acuta tensione drammatica (52).

Nel lavoro del Cincotti, cui si deve altresì la pubblicazione della sceneggiatura desunta dalla copia originale del film, sono evidenti alcune preoccupazioni metodologiche che incontrarono il favore di Carlo L. Ragghianti. Lo studioso, che in più occasioni aveva avvertito nella critica cinematografica la « deficienza di metodi di osservazione e di analisi esemplati su quelli già sperimentati dalla critica

---

(52) G. Cincotti, *Premessa*, « Bianco e Nero », XVII, 8-9, agosto-settembre 1956, pp. 3-9.

artistica », mostrò di considerare lo scritto in questione un esempio incoraggiante di critica testuale, che, sia pure non interamente soddisfacente, andava ripreso ed allargato. « Senza dubbio », concludeva il critico italiano, « è per questa via che si conseguirà un accertamento più concreto e più vero della forma cinematografica » (53).

Ne *La critica del cinema*, un denso studio del 1955 dedicato ai problemi della critica cinematografica, il Ragghianti aveva esaminato il « caso » de *Il verbo*. I giudizi che sul film di D. erano stati espressi o nei fogli quotidiani o nelle riviste specializzate vertevano, secondo il critico, sul tema astratto e sulla materia trattata, sui personaggi psicologicamente intesi e sulla credibilità o meno delle situazioni, sui significati ideologici e sui presupposti agostiniani, ma assai meno sulle autentiche strutture espressive. La consapevolezza critica vorrebbe, s'intende, un ben diverso orientamento. Infatti, « finché si fa tutto questo, l'opera d'arte non viene assunta da noi nella sua *reale identità,* cioè nei suoi termini, nella forma in cui è stata espressa dall'artista »: « è o dovrebbe essere chiaro che una produzione cinematografica non è veicolo fisico di voci e di discorsi, ma è concreta e vigente proprio in quelle forme visuali in movimento, in un movimento costruito e sviluppato (o non costruito e non sviluppato) ». Il critico si sofferma anzitutto sulle differenze, che sussistono tra *Ordet* e *Giovanna d'Arco*, per rispondere a quanti considerano che nel primo vi sia attenuazione delle qualità del secondo:

> Dalla distanza d'arco spettacolare delle teste e dei gruppi di *Giovanna d'Arco*, sottolineata da una plastica violenta, da immobile fissità, da imposizioni visuali mai frontali o parallele, ma sghembe, perpendicolari, oblique, incombenti, sfuggenti, dalla sequenza sincopata e legata insieme dei movimenti netti e delle alterne postazioni, si passa nell'ultimo film a una circolazione vicina, a una penetrazione sinuosa e ondulata, a uno sviluppo arcuato e morbido del movimento figuratore, a una simbiosi affettuosa dell'occhio accompagnato con l'ambiente fuso nelle mezze luci e continuamente, non spezzatamente, mobile nelle ombre, ad una partecipazione insomma che non è la stessa cosa della veemente e talvolta drastica captazione precedente (54).

---

(53) C.L. Ragghianti, *Cinema arte figurativa*, Torino, 1964, pp. 36-39. Il Ragghianti non manca altresì di sottolineare i limiti dell'indagine del Cincotti, che « avrebbe bisogno di un'elaborazione più comprensiva del valore specifico di quegli elementi nella costruzione dell'immagine cinematografica ».

(54) C.L. Ragghianti, *Cinema arte...*, pp. 27-28, 29-30, 33. La critica deve essere, per il Ragghianti, « ricostruzione del fare secondo la distinta attuazione di ogni fare dell'uomo » e quindi, nel mondo dell'espressione e del

L'intervento del Ragghianti si riferisce anche al colloquio tra Johannes e la bambina, ch'egli ritiene la scena « stilisticamente centrale ed esponenziale del film », nonostante la completa inavvertenza per la sua costruzione cinematografica mostrata da una critica arretrata nel contenutismo. La scena, che dovrebbe essere portata come esempo classico di realizzazione filmica, è caratterizzata secondo lo studioso da una naturalezza ed una spontaneità che sono il risultato di un dominio supremo della fantasia. Non sono molte le analisi critiche che si riferiscono in modo così rigoroso al processo della forma:

Nel rapporto immobile tra la figura in diagonale, le pareti della stanza animate di luce e di penombre, accentate da masse composte e di diversi toni, i vuoti d'aria luminosa o scura, lo spazio limitato e riferito sempre alla tavola ovale mediana, penetra la bimba con una fugacità leggera, e si installa sulla sedia alle spalle e compone con l'altro personaggio. Nell'accostamento la visione è ferma, ma non appena si inizia lo scambio tra le due fantastiche figure nella librata e scossa atmosfera, ecco che mentre la visione (camera-spettatore) avvolge lentamente, con giro ovoide, il gruppo unito, la figura del pazzo resta immobile, e quella della bimba alle sue spalle si sposta con un movimento a forbice, sicché alla fine della lenta sequenza essa viene a trovarsi, in composizione omogenea a quella iniziale, all'estremo opposto al punto di partenza. Ma al movimento conciliato della piccola figura risponde il calcolo della successione dei profili dell'altra, e nel movimento assonato con l'elemento-fulcro del tavolo ovale sfilano e si compongono tutti i volumi e profili e tutte le luci e le ombre da un punto all'altro, adunando tutto quanto è stato, o sarà, significante nel film, per la visione.

La presentazione di *Ordet,* che sembrò allora concludere l'itinerario artistico dell'anziano regista, ha incoraggiato la sistemazione critica della sua opera. Nel 1956 Angelo Solmi ha dedicato al maestro danese la sola monografia che, con pretese di qualche ampiezza, sia apparsa in lingua italiana: si tratta del primo saggio del volume *Tre maestri del cinema*, pubblicato dalle edizioni di « Vita e pensiero ». Il critico segue la vicenza umana ed artistica di D. con informazione puntuale ed attenta, anche se rivolta in modo particolare ad un lettore non specialista. La ricostruzione della parabola creativa di D., non trascurando le opere precedenti, si accentra nella conside-

linguaggio, « ricostruzione obbediente del processo della forma ». Sulla concezione del Ragghianti è intervenuto, tra gli altri, L. CHIARINI, *Estetica del film,* « Il Contemporaneo », III, 38, 29 settembre 1956, ove è assai preciso l'accenno alla « scarsa o nessuna valutazione di altri elementi come la struttura della narrazione, la stessa recitazione in quanto linguaggio mimico e fonico, il valore documentario della fotografia ».

razione delle quattro opere fondamentali: *Giovanna, Il vampiro, Dies irae, Ordet*. Il primo dei capolavori dreyeriani « ha imposto nel cinema un nuovo stile ». Infatti, anche se « D. non è l'inventore del primo piano, perché innegabilmente Griffith e Eisenstein lo precedettero: tuttavia fu colui che usò più funzionalmente di questo mezzo espressivo proprio soltanto al cinema ». Il primo piano, che viene esaminato insieme con gli altri istituti linguistici del film, risponde secondo il critico ad una precisa intenzione espressiva, in quanto ha l'effetto di rendere eccezionalmente realistica l'immagine. Si tratta di una delle tesi fondamentali dell'interpretazione critica in questione, secondo cui si può considerare l'arte del regista nell'ambito del realismo:

Il suo realismo obbedisce a leggi personalissime e non può essere confuso con quello di altre tendenze: è realismo che sa raggiungere la più alta spiritualità, come nel caso della *Giovanna d'Arco* e di *Ordet*, ed ha per obiettivo gli ultimi recessi della coscienza umana piuttosto che il « verismo sociale » (spesso soltanto esteriore) di certe recenti formule. Se l'applicazione di simili etichette non avesse un valore alquanto relativo, sarebbe giusto chiamare quello di D. « realismo d'atmosfera », perché inscindibilmente connesso alla minuziosa ricerca di un clima.

Il critico difende il sostrato realistico dell'opera del danese anche a proposito di quella che appare « l'opera meno compresa, più travisata e misconosciuta »: *Il vampiro*, per il quale altri ha avanzato addirittura una derivazione dall'avanguardia degli Anni Venti, con cui il regista non ebbe mai il minimo contatto:

D. ponendo mano al *Vampiro* aveva preciso nella mente un proprio piano: la realizzazione completa sullo schermo di una « atmosfera di tensione », e, al tempo stesso, un'analisi psicologica di nuovo genere, sullo sfondo di elementi emotivi e fuori del comune [...]. Insomma D. non ebbe certo l'intenzione di cimentare le proprie forze con il « vampirismo », con i fantasmi o col « sensazionale per il sensazionale » che certo espressionismo di terzo ordine aveva posto di moda qualche anno prima. Fu, *Il vampiro*, un esperimento delle consuete concezioni del regista sull'arte cinematografica, compiuto invece che su un materiale realistico come la *Giovanna d'Arco*, nella direzione opposta (55).

---

(55) Non molto lontane sembrano le considerazioni che farà W. ALBERTI, *C.Th.D.*, Monza, 1959-60: « L'antica presenza satanica assume un valore reale come se fosse profondamente radicata nell'essenza delle cose. L'evocazione infernale è viva e perciò deve necessariamente procedere da presenze concrete. Anche la luce diafana che penetra in ogni fotogramma come un presagio di

La « difesa » del film non induce il critico a trascurare i suoi limiti, che si possono compendiare nella prevalenza che vi assume l'armamentario di quella deteriore letteratura che si compiace del macabro.

Assai significativo anche l'interrogativo che il critico formula a proposito della *Passione* per estenderlo poi all'opera tutta del regista. Si tratta di definire la religiosità del film, al di là delle polemiche di opposta parte che esso ha suscitato fin dal suo primo apparire. Realizzando la *Giovanna d'Arco*, afferma il Solmi, D. non volle certamente fare un'opera « religiosa » nel senso stretto del termine e tanto meno di propaganda religiosa. Il personaggio luminoso di Giovanna sembra tuttavia aver indirizzato potentemente l'immaginazione del regista, a cui avrebbe dettato i brani più eloquenti, quelli animati da devoti e fervidi slanci. « Affiora talvolta nel dramma di Giovanna », secondo il Solmi, « quel dualismo che già vedemmo essere alla base della formazione spirituale di D.: da un lato la tendenza a considerare il problema religioso in funzione di una divinità serena e misericordiosa, dall'altro l'inesorabile e cupo spirito di vendetta con cui Dio si porrebbe, secondo alcuni, di fronte ai peccatori o a coloro che gli uomini suppongono tali ». Anche se ispirazione religiosa in senso stretto non c'è, afferma il critico, « si può dire che l'esigenza della fede, riconosciuta ormai essenziale da D. dopo la *Giovanna d'Arco* e, come tale, posta al centro di *Ordet*, porta il regista danese a un sorprendente avvicinamento alle posizioni del cattolicesimo, superando le prevenzioni antimiracolistiche dei luterani » (56).

Il profilo che Fernaldo Di Giammatteo dedica a D. nel luglio

---

disfacimento sembra avvertirci che la metamorfosi infernale avviene al nostro cospetto ». La breve monografia dell'Alberti era stata pubblicata dal Circolo Monzese del Cinema.

(56) A. SOLMI, *Tre maestri del cinema*, Milano, 1956, soprattutto pp. 23-37. Non mancano nitide considerazioni neppure in A. SOLMI, *Cinema specchio del tempo*, Brescia, 1963, pp. 115-121 in cui sono ribaditi in breve sintesi gli assunti della precedente monografia. Sul realismo di D. a p. 117: « Innegabilmente comune a tutta l'opera di D. è il realismo, fatto di una osservazione diretta, minuziosa, continua, quasi pedante, della vita quotidiana, vòlta a una costante ricerca di effetti e alla costruzione di un'atmosfera. Questa minuta osservazione non è compiuta con l'occhio distaccato del documentarista (secondo le teorie di Dziga Vertov), ma si vale di una partecipazione soggettiva viva e operante del regista, senza la quale sarebbe impossibile la creazione di un'atmosfera così intensa e così 'concreta', che finisce per avvolgere gli spettatori rendendoli partecipi del dramma narrativo ».

del 1956 prende le mosse dall'intento di ridimensionare quanto altri avevano potuto dilatare nel rifiuto o nel consenso: il riferimento ad Umberto Barbaro e a Carlo L. Ragghianti, che, nell'anno precedente, avevano assunto gli opposti poli della valutazione critica, è palese. « Sono stati creati falsi idoli », osserva il critico, « per questo artista sconcertante. Occorrerà evitarli, evitando insieme le reazioni fortemente aprioristiche che la critica ha avuto nei suoi confronti ». Il riferimento più sicuro per circoscrivere la sua matrice culturale sembra il decadentismo europeo a cavallo fra Ottocento e Novecento: vengono fatti anche i nomi di Swinburne, Huysmans, D'Annunzio, ecc. Il cinema alimenta la formazione del regista attraverso l'espressionismo e la scuola nordica, la scuola tedesca e le esperienze dell'Einstein di *Que viva Mexico!* La nota originale sta nell'intensità della sua ispirazione religiosa che ripropone il grido di Kierkegaard, quello di « un cristianesimo che condanna l'ipocrisia e la fiacchezza, che spregia le forme esterne alla devozione e gli interessi costituiti della chiesa (di tutte le chiese) ». La dedizione assoluta è connaturata alla fede: non ci si può stupire che una simile concezione cristiana possa raggiungere l'anticlericalismo. Se le idee risultano chiare, assai meno lo sarebbero, secondo il Di Giammatteo, le impalcature narrative:

> Il regista sembra accanirsi a mettere in luce, film per film, l'intera sua personalità. E, soprattutto, un bisogno insopprimibile: il bisogno che ha, per esprimersi compiutamente, di avvolgere le sue limpide idee in una atmosfera viziata e pesante, di indugiare nella rappresentazione della morte, del disfacimento, dell'orrore. Ama predisporre gli effetti agghiaccianti con la calcolata minuzia dell'orafo; e sotto la minuzia del sagace orchestratore di effetti (qualità che nessuno potrà negargli) si intravvede un gusto quasi sadico e inutilmente feroce. Condanna sì il fanatismo, la superstizione, l'intolleranza, li condanna con tutta la forza di cui è capace. Ma nel momento stesso di pronunciare la condanna, diviene a sua volta fanatico, superstizioso, intollerante [...]. Da tutti i film si possono trarre esempi; da *Dies irae*, per il funerale di Absalon e la perfida macchinazione ai danni della vedova, come dal *Verbo,* per il parto e la cerimonia funebre. Nella ambiguità davvero sconcertante di uno stile pacatissimo, ogni cosa si mescola e si confonde, il calvinistico rigore morale, la superbia dell'astratto riformatore dei costumi, il sottile compiacimento del necrofilo raffinato.

In D., tale ambiguità acquista le caratteristiche della naturalezza più assurda; egli accozza gli elementi più disparati con candida serenità, con assoluta purezza d'animo. Le contraddizioni della tematica e del gusto gli provengono dalla sua parentela con l'espressionismo,

ma « il disarmato candore morale è cosa tutta sua ». Nonostante il critico riconosca al regista lo stile austero e rigoroso, la *Passione*, chiamata ad esemplificare l'estetismo, sembra assai sminuita: « non è un raccolto e nemmeno un dramma; è piuttosto l'analitica e snervante descrizione di alcuni stati d'animo eccezionali. Gli interrogatori, le torture, le debolezze, l'abiura, la ritrattazione e il martirio di Giovanna sono impiegati freddamente per creare uno stupendo ritmo figurativo che si esaurisce in se stesso prima che la storia abbia acquistato consistenza ».

Non è difficile intendere che a far le spese di una rilettura così drastica sarà in modo particolare *Il vampiro*, in cui si riconoscono le scorie del cinema terrorizzante, oltre che la puerilità dell'impostazione. Il film conferma la forza che possono avere sull'animo dell'autore le seduzioni morbose ed irrazionali: « Il divario esistente fra la puritana chiarezza del suo modo morale e gli oscuri nodi di una sensibilità abnorme, dimostra quanto siano gravi gli errori che D. può commettere: privo di disciplina, il suo gusto va alla deriva senza remissione, com'è di tutti i fanatici ». In *Dies irae* la sentita religiosità contribuirebbe a tenere a freno le tendenze più morbose del regista, che in più momenti riesce a far vibrare la sua materia. *Ordet* sconfinerebbe, invece, nelle brutalità veristiche e nella necrofilia: in almeno due importanti scene, quelle del parto e del funerale, i mezzi espressivi risulterebbero ripugnanti per la sadica ferocia da cui nascono.

> Ad essere severi si dovrebbe parlare di D. come di un piccolo artista che agita il suo decadentismo come un vessillo del quale non sa bene distinguere i colori. Ma converrebbe subito completare l'asserzione dicendo che talvolta egli è artista autentico. In quanto tale ha il diritto di essere giudicato un buon interprete della confusione spirituale della società europea di questi ultimi trent'anni, e accolto con onore (57).

---

(57) F. Di Giammatteo, *Profili di registi*: *D.*, « Comunità », X, 41, giugno-luglio 1956, p. 77-80. L'articolo del Di Giammatteo precede di qualche mese la retrospettiva dedicata a D. nell'ambito della Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia, su cui G. Cattivelli, *Fu vera gloria?*, « Cinema Nuovo », V, 90-91, 1° ottobre 1956, soprattutto p. 171: « La parte più attesa della personale si è quindi ridotta a quattro sole opere (*Praesidenten, Praesteenken, Blade af Satans Bog, Du Skal are din Hustru*) sufficienti comunque a delineare un panorama sommario ma abbastanza indicativo di un periodo di ricerche e di esperienze talora contrastanti, in cui l'ancora embrionale personalità del regista soggiace volentieri alle più svariate influenze e appare di volta in volta preoccupata da singoli problemi di natura tecnica e stilistica;

Il profilo di Fernaldo Di Giammatteo sembra debitore di molti strali alla stroncatura di Barbaro. Non si può negare che, a rileggerle oggi, quelle aspre considerazioni suscitino più di una perplessità, anche se possono valere come un salutare antidoto nei confronti di alcuni eccessi agiografici degli anni successivi. La funzione polemica, in un interprete della qualità di Di Giammatteo, non esclude la lungimiranza del discorso critico (58). Lo stesso riferimento a Kierkegaard, che era stato già formulato dal Pandolfi, trova in quel saggio una felice articolazione.

Alla « fonte Kierkegaard » Armando Montanari ha dedicato una significativa indagine in un fascicolo di « Cinema Nuovo » del '58. L'autore, che si mostra estraneo alla critica cinematografica, ma buon conoscitore dei testi kierkegaardiani, riconduce il generico riferimento al puntuale confronto con le scritture filosofiche.

> Riteniamo che non vi sia possibilità di dubbio sull'estrazione esistenzialistica di *Ordet*, un esistenzialismo attinto alle sue fonti, e non ancora degenerato e impoverito nelle formule nelle quali esso circola oggi nell'opinione pubblica. Il senso cupo dell'angoscia, un'angoscia kierkegaardiana, forma il *leitmotiv* del film. Un'angoscia che è « come la vertigine che ci assale di fronte a un precipizio, una vertigine del nulla che nel tempo stesso ci respinge e ci attira. È una simpatia antipatica e una antipatia simpatica: un desiderio diretto verso qualcosa che si teme, un'unità dialettica, ma immediata di contrari. L'angoscia come tono vitale dell'esistenza ». Questa tonalità affettiva è palesemente volta a ritrarre, seguendo i canoni della filosofia di Kierkegaard, la dialettica degli opposti, qui polarizzata essenzialmente nel contrasto tra la vita e la morte, il dubbio e la fede, l'immanente e il trascendente [...]. È a tutti noto che, mantenendo una tensione spasmodica e non risolutiva tra gli opposti, Kierkegaard ritenne di salvarsi dal procedimento hegeliano. In tal modo la sua dialettica è volutamente abortita, arrestata, spezzata.

Anche la figura di Johannes, alla luce della *Scuola del cristianesimo* di Kierkegaard, acquista un inequivocabile significato: « L'imitatore di Cristo sa bene che la fede è lo scandalo provato e superato, perché egli crea di nuovo la situazione esistenziale del

---

fatto per altro spiegabile in un quinquennio (1920-'25) di evoluzioni così tumultuose per il linguaggio e la estetica del cinema ». Sullo stesso argomento cfr. G.C. CASTELLO, *Retrospettiva a Venezia*, « Ferrania », X, 11, novembre 1956.

(58) Sulla metodologia critica cfr. F. DI GIAMMATTEO, *Perché la critica no, se tutto è in crisi?*, « Bianco e Nero », XXIII, 1, gennaio 1962, pp. 37-60 e F. DI GIAMMATTEO, *Cinema per un anno*, Padova, 1963, soprattutto pp. 11-12.

Cristo in terra e vede che ancora i conterranei si scandalizzano. Secondo Kierkegaard, così si dimostra che venti anni di progresso non hanno per nulla attenuato quell'alternativa, che oggi, come venti secoli fa, il Cristo è per gli uomini una 'follia' ». La stessa Inger viene ricondotta alla concezione kierkegaardiana della donna intesa come colei che concilia l'uomo col mondo, raggiungendo l'armonia con l'esistenza in una misura ignota all'uomo stesso. La donna spiega con la sua presenza il senso del finito, mentre l'uomo, per la sua essenza, anela all'infinito; a lei sono risparmiate l'angoscia, la disperazione e il tormento del dubbio. L'opera di D. richiama infine l'orizzonte generale del pensatore danese, di cui sembra riproporre le scelte fondamentali:

> L'esperienza di Kierkegaard è una rivendicazione costante dell'irrazionale e dell'immediato, come esistenza, come vita, come fede, come personalità contro i valori universali della ragione che, nella loro pretesa di valere per tutti, assorbono e annullano quello che è singolare in ciascuno. Ciò che l'individuo è nella sua realtà effettuale, le sue ansie e le sue speranze, il suo sentimento della vita e della morte, la sua personale salvezza e la sua perdizione, tutto è neutralizzato nell'impossibilità d'una ragione impersonale che divora i suoi figli, incurante del loro particolare destino (59).

Gli anni successivi all'apparizione italiana di *Ordet* sono anni di fervida vitalità per la letteratura dreyeriana: se il profilo di Fernaldo Di Giammatteo aveva mosso le acque, la monografia di Angelo Solmi offriva un riferimento essenziale ma consistente. Non mancava, insomma, una sorta di tradizione critica, che poteva far da sfondo al colpo di mano del critico novatore o all'approfondimento tenace dello studioso informato. Sarà opportuno non trascurare alcuni avvenimenti pratici, che hanno il loro peso nella fortuna di un autore cinematografico poco divulgato come il danese. Non erano ancora spenti gli echi suscitati dalla retrospettiva ordinata qualche anno prima nell'ambito della Mostra di Venezia, quando una coraggiosa iniziativa propone al pubblico italiano prima *Dies irae* e poi *Ordet*, rispettivamente nell'ottobre 1958 e nel febbraio

(59) A. MONTANARI, *Ordet, la critica e Kierkegaard*, « Cinema Nuovo », VII, 134, luglio-agosto 1958, pp. 53-58. Secondo il Montanari « la confusione comincia proprio nelle ultimissime scene del film, quando D. (come, a nostro parere, aveva fatto Munk) tenta di far diventare l'esistenza fugace momentanea, della resurrezione di Inger, un *dasein*, una realtà di fatto vera per tutti ».

1959 (60). Non si trattò che di un successo limitato, come assai circoscritta era stata la distribuzione, la quale tuttavia contribuì a far uscire D. dal ghetto, in cui era stato ridotto per troppi anni.

Il fascicolo di « Schermi » apparso nel gennaio del '59, che prosegue ed allarga il discorso iniziato con il supplemento dell'anno precedente (61), contiene uno studio di Alberto Pesce su *Ordet* ed uno di Morando Morandini sul periodo muto della parabola del regista. Nel secondo saggio, l'itinerario di D. viene ripercorso dall'esordio del 1919 fino alla *Giovanna d'Arco*. I film più significativi del D. minore, che la retrospettiva veneziana del '56 aveva contribuito a far conoscere, vengono considerati soprattutto dal punto di vista linguistico, senza trascurare tuttavia l'allargamento e l'approfondimento del mondo morale dell'autore. La sintesi cui il critico perviene è indicata in modo limpido e deciso:

> Dall'esame del primo periodo dell'attività di D. una conclusione è inevitabile: nessuno dei suoi film ha, sul piano artistico, valore assoluto. Prima di arrivare alla fulgida maturità di stile e di ispirazione de *La passion de Jeanne d'Arc* il cammino di D. fu sperimentale. Il danese non appartiene a quella categoria di autori — Chaplin, Stroheim, Clair, Eisenstein, Welles — che vedono presto chiaro in se stessi e che sin dai primi passi, pagato lo scotto dell'esordio, rivelano una personalità definita, interessi precisi, una decisa ed equilibrata visione del proprio mondo. Nei primi anni della sua carriera, D. è un orecchiante. Di talento ma orecchiante. La sua è una fase di ricerca e di assimilazione, non ancora di creazione: in danese D. significa tornitore.

---

(60) *Dies irae* viene presentato in Italia dalla Globe nell'ottobre 1958 e *Ordet* nel febbraio del 1959. Su *Dies irae* assai inteerssanti U. CASIRAGHI, « L'Unità », 16 ottobre 1958 e C. TERZI, « L'Avanti! », 6 ottobre 1958, riportati nel fascicolo di « Schermi », del novembre 1958, in cui sono anche alcuni estratti di P. PINTUS, P. BIANCHI, A. LANOCITA, ecc. Intorno a *Ordet* cfr. M. MORANDINI, « La Notte », 18 febbraio 1959 e C. TERZI, « L'Avanti! », 18 febbraio 1959, entrambi riportati nello Schedario Cinematografico del Centro S. Fedele dello Spettacolo e della Comunicazione Sociale.

(61) Nel novembre 1958 « Schermi », il mensile diretto da Morando Morandini, dedicò un supplemento a *Dies irae*, riproposto allora nelle sale italiane. Il supplemento venne intitolato a *Dies irae* perché la sua distribuzione parve uno degli avvenimenti culturali più importanti di quegli anni. La pubblicazione, che intendeva « offrire al pubblico italiano un panorama critico abbastanza esauriente su uno dei più grandi registi della storia del cinema », si apriva con lo scritto dreyeriano *Lo stile del film* e proseguiva con una nota biografica, un estratto del volume di Angelo Solmi, un vasto florilegio della critica ed una filmografia. Nel 1959 apparve anche il primo fascicolo de « Il Nuovo Spettatore Cinematografico », diretto da Paolo Gobetti, ed interamente dedicato a D., che non ci è stato possibile consultare.

Il primo problema che si si pone oggi di fronte a *La passione,* riguarda, secondo il Morandini, lo stile: i famosi primi piani. Anzitutto, il primo piano consente a D. di superare il problema del film storico, in quanto avvicina al presente i lontani avvenimenti che stanno alla base del film. Nel primo piano si sarebbe tentati di vedere non solo la lezione dei sovietici (è noto che D. conobbe *La corazzata Potemkin*) ma anche la lezione teorica di Béla Balázs, che tre anni prima della *Giovanna* aveva pubblicato il suo studio sull'« uomo visibile ». Il primo piano riflette la sofferenza di Giovanna: in questo modo il linguaggio rimanda al centro tematico del film. « Giovanna è grande », affermò il critico, « non per le sue virtù eroiche o per i suoi miracoli, non perché sentiva le voci o perché salvò Orléans ma perché patì il martirio, perché continuò a credere quando sembrava che tutti l'avessero abbandonata: il suo re, le sue voci, persino il suo Dio ». Giovanna, messa al muro dalla dialettica dei dotti, riuscì a non smarrire la luce anche nelle tenebre del carcere e della propria anima piagata e oppressa dalle soverchianti forze del mondo.

Si è spesso parlato della crudeltà di D. o, addirittura, del suo sadismo. Assai interessanti le obiezioni che il Morandini muove a simili argomentazioni:

> È vero: D. è ossessionato dalla sofferenza ma come lo è ogni vero cristiano: Cristo non è sulla croce per tutti noi sino alla consumazione dei secoli? Non è il dolore l'unico modo concesso all'uomo per essergli, per quel che gli è possibile, vicino? Ma D., si obietterà, è affascinato in modo particolare dalla sofferenza fisica. Allo stesso modo di Pascal e di Bernanos, comunque: è in buona compagnia. Chi non ricorda il volto di Giovanna di fronte agli arnesi di tortura? [...]. La verità è — come risulta dagli atti del processo — che Giovanna, la ragazzetta di Donrémy che aveva salvato la Francia contro gli Inglesi e che non temeva gli assalti all'arma bianca, aveva paura di morire e soprattutto di soffrire. È il mistero della santità. Si pensi alla morte della priora delle Carmelitane di Bernanos. Non è facile morir bene per un cristiano; e chi sa se non è proprio del cristiano morir « male ». Se non è la sua gloria?

In questo modo la religiosità di D., avvicinata a quella di Bernanos e di Pascal, sembra trovare collocazione culturale assai diversa da quella tradizionalmente proposta. Alla luce di queste conclusioni, il critico, sulla scorta de *Il Vescovo di Prato* del Noventa, illumina con rara penetrazione la questione dell'anticlericalismo, che era stata già sollevata nel lontano saggio di Giulio Cesare Castello:

Come ogni uomo profondamente religioso, D. è anticlericale se per clericalismo si indica un vizio tanto dello Stato quanto della religione. Per dirla con Giacomo Noventa, il clericalismo consiste nell'attribuire al clero l'incarico di essere religiosi anche per noi e nell'attribuirgli tutti i diritti e i doveri che ne derivano; per adempiere a un incarico di questo genere, il clero dovrà usare atti di imperio, falsando la propria fede e trasformando la propria potenza religiosa in potenza politica e tirannica. Clericalismo è anche il vizio di coloro che credono troppo poco appunto alla Chiesa dei sacerdoti, dei fedeli e di tutti gli uomini; è questo vizio alla radice di tutti i fanatismi religiosi e collettivi. In questo senso, e pur in modi diversi, sono film anticlericali *Dies irae* e *Ordet* come *La passion* (62).

Alberto Pesce approfondisce la genesi di *Ordet,* così come si è riproposta al regista dalla lontana lettura del dramma di Munk alla recente realizzazione, che, di quel testo, si mostra « correzione prospettica ». Alla fine, infatti, vent'anni dopo le prime impressioni, a D. sembrava stare a cuore soprattutto « l'apologia della vera fede che agisce con umiltà e carità »: e questa egli scopriva nel cristianesimo integrale di Inger. La quale, sin dall'inizio, « è il centro focale del dramma, la ragione stessa per cui il dramma si pone e si risolve ». Inger « non è affatto Giovanna martire e santa, e neppure Anna, così radicata nella terra da dimenticare il richiamo del Cielo, ma è la donna casta e tranquilla che 'possiede' la fede con coerenza e certezza senza insuperbirsene o presumerne, che crede in Dio con tutto il suo cuore e non lo confina nell'alto dei cieli, ma lo sente presente, vicino ».

Le considerazioni del critico a proposito del miracolo vanno riferite per l'aperto dissenso che egli dimostra nei confronti di diffuse interpretazioni:

Perché l'intervento di Dio, magari attraverso le parole istintive di Maren, la figlia di Inger — la prosecuzione ideale e fisica della sua anima semplice e della sua carne rigenerata — compia il miracolo e giustifichi la fede, bisogna che ci sia prima la razionalità, la carità, la fiducia, la misericordia, e la giustizia. Credere che il miracolo sia mera opera di Johannes ancora demente, non solo stride con la struttura narrativa del dramma e soprattutto del film, ma impedisce di chiarirne il significato, rischia di impaniare il giudizio critico in una ineliminabile equivocità [...]. Il miracolo invece non è opera di un pazzo, né avviene in virtù di esorcismi medianici, ma è la maturazione segretamente operata da Inger di una consensualità sentimentale, anche se inconscia, dei presenti (63).

---

(62) M. MORANDINI, *Parabola di D. Il periodo muto (1919-1928)*, « Schermi », II, 10, gennaio 1959, pp. 7-14.

(63) A. PESCE, *Il miracolo di Inger*, « Schermi », II, 10, gennaio 1959,

Nel fascicolo di « Schermi » era rimasto in ombra il film ieri più discusso, quel *Vampyr* su cui non sono tuttora spente le oscillazioni della critica. Lo studio che nel 1958 Alberto Longatti ha dedicato al film va annoverato tra le non molte ricerche che sappiano muoversi con autorevole dimestichezza nella selva della tradizione letteraria. L'approfondimento del retroterra culturale del film giunge, infatti, per la vastità e la precisione dei riferimenti, ad una indagine che non ha riscontro nel panorama spesso opaco della cultura cinematografica: anche se i critici non avevano mancato di suggerire le probabili fonti del film, nessuno poteva vantare tanta disinvoltura d'orientamento nel riproporre il terreno complesso ed articolato in cui è sbocciato *Il vampiro.* Accanto all'indagine, come dire, di letteratura comparata, affiorano tuttavia nell'ampio studio una volontà liquidatoria del film ed una interpretazione globale della parabola del regista, nei confronti delle quali è lecito avanzare qualche riserva.

> Dalla *Giovanna* dove si pongono i rapporti tra la fede religiosa e gli uomini, si avanza senza soluzione di continuità verso il *Vampyr* dove il binomio muta un addendo, oppone la magia superstiziosa agli uomini dimenticando il divino, per finire al *Dies irae* in cui si riassume quanto trattato con la contemplazione della fede magica degli uomini. Manca ancora il divino: ritornerà in *Ordet,* o della possibile credenza in una celeste magia. L'artista sembra comportarsi come uno studioso che esamini una relazione fra Dio, gli uomini, e l'inespresso potere dell'infinito tra di essi; posto sotto attenzione questo circolo ideale, vi gira intorno, se lo volta e rivolta dentro di sé assimilandone con cura ogni senso nascosto [...]. D. è un « laico » che si involve nella ortodossia religiosa, ma con quanto amore, con quanto umile disinteresse, con quanta scrupolosa riverenza per l'Al di là. D. guarda alla leggenda vampirica nella posizione di un consapevole postero, trasferendovi i prediletti stampi determinatori del suo incedere espositivo (64).

Non c'è nel film una interpretazione personale della leggenda. « Nel *Vampyr* non trovano posto né simboli, né miti ». In questo modo, « manca del tutto quel soffio disperato di rivolta, il kafkiano Ur-Schrei, l'urlo primigenio del demone racchiuso entro di noi, quell'ansia interiore che spinge alle estreme crisi spirituali, fino all'anelito strindberghiano per il nulla liberatore; nelle distaccate di-

---

pp. 1-6. Si veda anche A. PESCE, *Da « Dies irae » a « Ordet »: itinerario spirituale di C.Th.D.,* « Humanitas », XIV, 2, febbraio 1959.

(64) A. LONGATTI, *Vampyr di C.Th.D. Fonti letterarie e indagine critica,* « Bianco e Nero », XIX, 5, maggio 1958, pp. 1-32.

vagazioni proposte dal regista è vano ricercare l'iperbole ». Se nel *Vampyr* difetta l'afflato delle anime, e cioè l'umanità, i pregi del film risultano puramente tecnici: « A tener presenti i suoi precisi confini, *Vampyr* può venire giustamente lodato come un buon tentativo di cinema emozionale, che troverà in seguito parecchi imitatori ». Nella parabola del regista *Vampyr* rappresenterebbe un periodo di stanchezza:

> Dalla data di edizione del film si rileva che mancavano ancora dieci anni al compimento di *Dies irae*, autentica meta di tutte le energie del regista, luogo ideale in cui si formulerà pienamente l'ieratico misticismo, l'intimo senso tragico sempre presenti nel suo animo. Una volta ancora rinverremo nel soggetto del nuovo film una leggenda tratta dalle credenze popolari [...]. Nel *Vampyr*, nondimeno, la leggenda scelta era niente più che una fiaba, di limitata influenza sulla vita; non così, nel *Dies irae*, la superstizione sui magici poteri delle streghe, che non rimase, nella realtà, solo fra le pagine dei libri e le fole delle vecchie, ma si mosse, si fece storia, la storia sanguinosa delle inaudite turpitudini commesse dalla cieca ignoranza di un popolo inferocito, sullo sfondo cupo del secolo oscurantista. *Vampyr* sta cronologicamente molto prima di questa austera elegia nordica e poco dopo il canto eroico della *Giovanna d'Arco*: tra le due tormentate umanità delle opere maggiori, i timidi spaventi dei suoi fragili personaggi testimoniano un periodo di stanchezza dell'artista, un insoddisfatto anelito verso fatiche di più nobile impegno (65).

La ricerca del Longatti, nonostante l'esito dubbio cui è giunta, ha dimostrato il vigore di un procedimento critico, che, sperimentato nella storiografia letteraria, non ha trovato adeguate risonanze nella critica del film. La storiografia cinematografica, i cui problemi sono stati riproposti anche in un recente convegno, non può vantare risultati particolarmente significativi, che mancheranno fino a quando non sarà stata approfondita in sede generale la metodologia dell'indagine (66). I panorami storici più recenti, che rivelano per lo

---

(65) La vicenda del *Vampyr*, secondo Mario Orsoni che nel '62 gli ha dedicato un attento riesame, suscita « una risonanza ed una suggestione poetica del tutto particolari ed irripetibili ». Il film appare al recente interprete assai più di una raffinata esercitazione stilistica: « grazie ad una tensione spirituale animante la mirabile forma, *Vampyr* è un grande film che s'inserisce perfettamente nel complesso mondo ideale espressivo dreyeriano arricchendolo e al contempo confermandolo ». Nel film si ritrovano altresì « quel senso della sofferenza portata al limite estremo, quel motivo della lotta dell'innocenza contro la perversità », che, secondo l'Orsoni, sono « i precipui e i più caratteristici motivi ispiratori dell'arte dreyeriana » (M. ORSONI, *Vampyr*, « Cineforum », II, 12, febbraio 1962, pp. 202-209).

più l'incertezza dei criteri metodologici in cui versano gli autori, mostrano talora felici qualità umanistiche, che garantiscono la sensibilità del discorso critico.

Nella *Storia del cinema muto*, pubblicata nel 1956, Roberto Paolella dedica a D. e alla sua opera un capitolo ricco di acute considerazioni. L'analisi dello studioso ripercorre le tappe della parabola creativa del regista nordico, talora « intonata alla più severa ispirazione luterana », ritrovando nelle opere cosidette minori il fertile terreno da cui è emerso il capolavoro. « La sua massima opera: *La passion de Jenne d'Arc* », afferma lo storico, « può essere addirittura ritenuta la più decisiva espressione d'arte del film muto, per quanto si tratti di una creazione concepita e svolta su un piano assolutamente differente da quello consueto, al punto da poter essere definita una magnifica anomalìa. Sebbene, seguendo la carriera di D., si abbia l'impressione che l'opera somma sia assai meno eccentrica nel quadro della sua attività, di quel che appaia a considerarla isoltamente e che, in fondo, altri film servano, in certa guisa, di preparazione, se non di esercizio preliminare, alla sua stesura » (67). Nella *Storia del cinema sonoro (1926-1939)*, che prosegue il panorama avviato nell'altro volume, il Paolella limita fortemente, sulla scorta dello studio del Longatti, il valore di *Vampyr*, di cui apprezza in modo particolare la sequenza iniziale, immersa nelle suggestive allusioni di un universo fantomatico. Nel momento stesso in cui l'interprete respinge globamente il film, non può esimersi dall'apprezzamento dei singoli frammenti in cui l'autore riesce a trarre « dalla carcassa del testo narrativo una musica così profondamente ispirata ». Naturalmente, è la scena della bara l'oggetto dell'ammirazione del critico, il quale ritiene che in quella sequenza D. trasformi la banalità del testo d'avvio « nella poetica trasfigurazione di quel pensiero della morte, sempre presente in noi, se è vero — dice Goethe — che, ogni notte, noi pensiamo all'istante della nostra fine e vediamo il nostro funerale » (68).

---

(66) Sui problemi della storiografia cinematografica si può vedere C. Bassotto (a cura di), *La storiografia cinematografica*, Padova, 1966, che raccoglie gli atti della tavola rotonda svoltasi nell'agosto-settembre 1964 nell'ambito della XXV Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia.

(67) R. Paolella, *Storia del cinema muto*, Napoli, 1956, pp. 294-300. Del Paolella cfr. l'intervento alla citata tavola rotonda in *La storiografia cinematografica*, pp. 138-141.

(68) R. Paolella, *Storia del cinema sonoro* (*1926-1939*), Napoli, 1966,

Nel capitolo dedicato a D. e a *La passione di Giovanna d'Arco* della *Storia generale del cinema* di Lionello Ghirardini, l'intento sembra, sulle prime, fortemente riduttivo. Il presupposto metodologico ripropone la necessità di quella revisione critica dei giudizi tradizionali, che nel dopoguerra era stato oggetto di ampio dibattito sulle colonne della rivista « Cinema ». Anche se D. è « la maggiore personalità del cinema danese e una delle più importanti dell'intera storia del cinema », afferma il Ghirardini, « non siamo propensi, dopo un esame obiettivo della sua multiforme opera, a creare attorno a lui il mito di una superiorità intangibile, come hanno cercato e cercano di fare alcuni critici. Crediamo che parecchi giudizi eccessivamente entusiastici sul suo conto dovranno essere col tempo adeguatamente ridimensionati ». I criteri dello storico non sembrano tuttavia confermare le premesse. Non perché dopo così « realistiche prospettive », egli riconosce la profonda orma lasciata dalla *Passione*, quanto perché il giudizio a cui lo storico si riduce suona arcaico e generico: non a caso ritorna il richiamo a Michelangelo che già era stato suggerito in una lontana recensione del 1929.

> L'espressività del volto della Falconetti è poi qualcosa di inimitabile e di terribilmente grandioso che non appartiene alla storia del cinema ma a quella più ampia della dignità umana. Soltanto nella « Pietà » del Bellini noi riusciamo ad individuare qualcosa che, pur senza eguagliarla, possa almeno starle a fianco sul piano dei valori puramente umani; mentre d'altro canto, la cupa e spietata atmosfera del processo ricorda quella apocalittica del « Giudizio » di Michelangelo. Il cinema è qui arrivato a scrutare negli abissi misteriosi dell'anima umana, con una potenza indagatrice sconosciuta alle altre arti. Cosicché *La passion de Jeanne d'Arc* è da considerarsi anche una tappa fondamentale nella storia dell'evoluzione del linguaggio cinematografico, e nella progressiva presa di coscienza delle possibilità espressive del cinema (69).

---

pp. 563-567. Soprattutto p. 566: « Nuoce, secondo noi, al film la sua stessa impostazione, razionale e visionaria al tempo stesso, sempre derivante dal testo di Le Fanu, la quale compromette l'unità poetica dell'opera, giacché, in fondo, David mira ad identificare il vampiro, come se si trattasse di un qualunque criminale da film *thrilling*, e non, invece, a spiegarsene la diabolica essenza, al lume della fede o magari della superstizione, con spirito fraterno alla nostra inquietudine (era questo il punto) alle nostre ansie, all'oscuro senso di palingenesi che agita il nostro mondo; interpretandolo, magari, come un mezzo per liberare gli angeli ed i demoni, che sono in noi, se non addirittura — e perché no — come la testimonianza crudele dell'angoscia e dell'impotenza, cui sono ridotte tante creature in una società disumana ». Cfr. anche P. BIANCHI-F. BERUTTI, *Storia del cinema*, Milano, 1961, pp. 259-269.

(69) L.L. GHIRARDINI, *Storia generale del cinema (1895-1959)*, 2 voll.,

Ancora più discutibile la valutazione di *Dies irae*, accusato di esser lento, teatrale e troppo elaborato, e di *Ordet*, che, privo di valori cinematografici, viene ricacciato nella storia della filosofia o della letteratura. La *Storia* del Ghirardini, almeno nelle pagine dedicate a D., conferma i disagi della storiografia cinematografica, che non mostra ancora di possedere una fondata metodologia (70).

Nel 1960 ebbe tardiva diffusione in Italia l'edizione sonorizzata di Lo Duca de *La passione di Giovanna d'Arco*. La divulgazione di questo testo fondamentale dell'arte muta (negli stessi mesi ritornava sugli schermi anche *La corazzata Potemkim* di Eisenstein) poté allora essere inserita nella « tendenza ad aristocraticizzare, in senso culturale, lo spettacolo cinematografico » (71). Renato Buzzonetti, in un riesame della *Passione*, che prende le mosse dalla riproposta del film, ne accentua gli aspetti religiosi sostenendo che in *Giovanna* « si rinnova il mistero della grazia inserito su quelle vie divine, che non sono quelle dell'uomo ». La storia dell'eroina, privata di ogni corrusco bagliore di guerra, viene ricondotta all'esclusivo conflitto interiore, alla dinamica prodigiosa della sua psicologia, al suo slancio mistico. « Nell'avventura straordinaria della Pulzella dominava infatti », sottolinea il critico della « Rivista del Cinematografo », « quel mistero della fede, intesa come dono salvifico e come itinerario dell'uomo verso la scoperta ed il possesso di Dio, che con ineguagliata coerenza ha alimentato la tematica e

---

Milano, 1959, pp. 381-388, pp. 817-818, p. 1048. Il valore di *Ordet* « non è certo da ricercare nei quasi inesistenti valori cinematografici (ad esempio il montaggio 'esterno' è stato quasi del tutto dimenticato e la lentezza dell'azione è esasperante), bensì nel profondissimo dialogo di ordine filosofico-teologico ».

(70) Il panorama delle storie del cinema straniere tradotte nella nostra lingua non è meno desolante, a cominciare da G. SADOUL, *Storia del cinema mondiale dalle origini ai nostri giorni*, Milano, 1964, che nella vecchia edizione einaudiana ebbe notevole diffusione (*Il vampiro* viene definito, a p. 312, « una mistica e puerile storia di fantasmi »). Nel P. ROTHA-R. GRIFFITH, *Storia del cinema*, Torino, 1964, si trovano apprezzabili considerazioni sulla *Passione*, soprattutto pp. 247 e 251-252, ma completa incomprensione del *Dies irae*, p. 508.

(71) L. AUTERA, *I film*, « Bianco e Nero », XXI, 8-9, agosto-settembre 1960, p. 126. L'edizione sonorizzata di Lo Duca era stata già presentata, ancora nel 1953, alla Mostra di Venezia. Sui limiti di questa edizione: C. TERZI, *Giovanna d'Arco restaurata*, « Cinema Nuovo », II, 17, 15 agosto 1953, pp. 122-123 e LO DUCA, *52.000 hanno visto Giovanna*, « Cinema Nuovo », II, 20, 1° ottobre 1953, p. 212.

l'arte del regista danese ». L'analisi dei mezzi espressivi, nell'articolo del Buzzonetti, è appena abbozzata e non senza qualche genericità. Se infatti *La passione* appare « solenne e fascinosa come vetrata di chiesa gotica », il regista è considerato « esperto nell'atteggiare il linguaggio schermico al dettato del suo mondo interiore ». Assai più interessante, invece, quella che, secondo il metodo espositivo della rivista, viene definita la valutazione morale:

L'autenticità del mondo spirituale di D. e del suo film sostiene l'attuale verifica ed i problemi di D. sono davvero i problemi del mondo d'oggi? Per l'osservatore pensoso della vera vocazione dell'uomo — pur nel clamore e nel dissesto del nostro tempo — la risposta non può non essere positiva. Infatti la dimensione religiosa dell'esistenza, protesa verso le creature e verso Iddio, è la sola atta a ricomporre in unità l'uomo e la società ed a salvare ed arricchire ogni altra pur legittima dimensione della vita. L'affascinante vergine francese incarnò in una formula eccezionale questa sintesi tra le cose della terra e le cose del cielo, non solo in virtù dei suoi successi guerrieri e della sua missione popolare, ma soprattutto in virtù della competizione interiore tra i sussulti di una natura inerme ed il richiamo prepotente della grazia. Il protestante D. vede in Giovanna la testimone di una fede, che libera e salva e percepisce attraverso la densità misteriosa dell'umana fragilità (ivi compresa quella dei persecutori), i segni di una santità reale (72).

Lo studio di Renato Buzzonetti può essere indicato come l'esempio di un atteggiamento assai diffuso sul fronte cattolico della critica. L'operazione critica consiste nella requisizione di un'opera e di un regista che vengono ricondotti, per i fertili sentieri della fede, nel grande alveo della spiritualità cinematografica. Negli anni che vanno da *Ordet* a *Gertrud*, il regista danese è stato il bersaglio prediletto di questa dolce prevaricazione critica, che non si è peritata di scomodare l'esistenzialismo e lo spiritualismo per riconoscere in D. i connotati della dignità filosofica (73). Si potrebbe trovare

---

(72) R. BUZZONETTI, *La passione di Giovanna d'Arco*, « Rivista del Cinematografo », XXXIII, 6, giugno 1960, pp. 201-204.

(73) Sul clima esistenzialistico si può tener presente E. GARIN, *La cultura italiana...*, p. 280: « I toni religiosi, anche se di una religiosità tragica, aiutavano singolarmente le interpretazioni cristiane, volte a sfruttare una certa tematica kierkegaardiana ammorbidita in pose edificanti ». Ed ancora: « La varietà dei toni, e dell'ispirazione, dei pensatori catalogati sotto la generica etichetta dell'*esistenzialismo*, servirà a varie operazioni; e mentre giornalisti e letterati, facevano tesoro di certe consuetudini linguistiche e stilistiche, i 'professori di filosofia' inserivano quasi sempre nel loro repertorio qualche modulazione esistenziale. E se la 'moda' era deprecata, era molto raffinato

l'inizio di una simile condotta in un lontano saggio apparso nel 1954 su « Bianco e Nero », e programmaticamente intitolato *La filosofia dell'esistenza nella storia del cinema.* In esso, Tito Guerrini aveva cercato di individuare, ripercorrendo alcuni capitoli della storia del cinema, l'esatto punto di confluenza della filosofia dell'esistenza con le sorti del film, ovvero « il contributo indubbio che l'esistenzialismo ha dato al cinema ». A questo saggio va riconosciuta tra l'altro la priorità di quelle formulazioni esistenzialistiche che dilagheranno poi all'apparire di *Ordet.* Le sottolineature religiose fanno tutt'uno con le variazioni esistenziali:

Al centro della valutazione artistica dell'opera di C.Th.D. c'è, indubbiamente, una concezione di carattere esistenziale. La lotta tra Bene e Male (vista peraltro dal D. con una misura e un vigore che è propria solo dei grandi artisti) si attua nei termini di una rigorosa problematica umana appunto in forza della concezione religioso-esistenziale del regista. Il senso del peccato e della salvazione, in altri termini, hanno tutto un particolare significato religioso, ma, da esso vivificato e pervaso, giunge fin ai più segreti recessi di un sentimento umano che, vuoi o non vuoi, sa e deve partecipare delle miserie e delle rovine connaturate alla carne [...]. L'esistenzialismo di D. è un esistenzialismo ante litteram, e quindi non fissato in schemi filosofici che non partecipino, anzitutto, della coscienza della divinità, e del dramma e della provvisorietà dell'umano. La fatale esistenza del gravame del peccato è continuamente dominata dalla presenza di Dio [...]. Direi quasi che D. sia riuscito a dare, pur con notevoli differenziazioni nel campo dell'ortodossia, sostanza di veridicità artistica al verbo agostiniano. Dove sia ben chiaro per altro, che — sia per i cristiani che per i cattolici — il problema dell'esistenzialismo è risolto, essenzialmente, in chiave mistica: il che, d'altra parte, mi sembra l'unica maniera per offrire all'uomo tormentato del nostro tempo il concetto della salvazione e della speranza (74).

---

utilizzarne certi spunti. D'altra parte, a guardar bene, non era stata 'esistenzialista' tutta la filosofia occidentale, a cominciare dai presocratici? ». Sulla diffusione dell'esistenzialismo in Italia cfr. A. SANTUCCI, *L'esistenzialismo e la filosofia italiana*, Bologna, 1959.

(74) T. GUERRINI, *La filosofia dell'esistenza nella storia del cinema*, « Bianco e Nero », XV, 1, gennaio 1954, soprattutto pp. 39-41. Il Guerrini si rifaceva anche a N. GHELLI, *Il problema dell'autore nel quadro della filosofia dell'esistenza*, « Bianco e Nero », XIV, 3, marzo 1953. La tematica religiosa in D. sarà attentamente considerata da F. BOLZONI, *Il tema religioso nel film*, « Bianco e Nero », XVI, 5, maggio 1955, pp. 18-22 ove non è da trascurare la sintesi: « Lungo tutto il corso di una carriera che annovera opere di indiscutibile coerenza stilistica, C.Th.D. ha sempre puntato sul dramma religioso dell'uomo. Ha meditato, profondamente, sul destino dell'essere umano; ha imparato a leggere il linguaggio dell'anima, con chiarezza semplice e sapiente; ha svolto i temi del mistero che circonda l'esistenza, del modo d'affrontarlo

In un articolo di Francesco Dorigo, dedicato al « rapporto tra la Trascendenza e l'immanenza esistenziale » nel cinema contemporaneo, il riferimento a D. è d'obbligo.

Là dove abbiamo evidentemente una presa totale del problema e dove esso viene enunciato chiaramente, è nell'ultima cinematografia nordica, quella che va da *Ordet* di D. e si sviluppa in Ingmar Bergman, delucidando in pieno il rapporto tra immanenza e Trascendenza, e investendo il personaggio di un alto simbolismo spirituale, di una pregnante attualità etica e religiosa. Basta pensare ai personaggi di *Ordet*, « calati » nella loro esistenza individuale, angosciati dal costante dubbio della presenza del mistero, in conflitto tra la ragione e la fede, in una concezione protestantica che si riallaccia alle drammatiche pagine di Sören Kierkegaard, ed alla produzione teatrale di Strindberg e di Ibsen. Per D. problema fondamentale e sopra ogni altro, è la fede assoluta, incondizionata, nel « mistero » ineffabile della nostra esistenza, ed è una fede che trova radici profonde perché sola ritenuta valida per la salvazione della propria anima. Si sente da vicino non solo in D., ma in tutta la cinematografia nordica, che il problema dei problemi è quello della fede, è quello della consapevolezza di una nostra impossibilità ad afferrare l'Essere nelle sue infinite manifestazioni, e si sente pure la tristezza di una fede, non giustificata dalle opere, e di natura calvinistica e fatalistica (75).

Lo stesso atteggiamento si può riconoscere nella critica dreyeriana di Nino Ghelli, impegnato a ritrovare nel maestro danese la conferma della filosofia dell'esistenza. Le tesi del Ghelli, di cui si è detto a proposito di *Ordet*, hanno avuto qualche fortuna, come lo stesso riferimento a Kierkegaard, che è comune alla critica di ispirazione marxista, tende a rimbalzare da un intervento all'altro. A Kierkegaard si rifà anche Leandro Castellani in un suo studio del 1963. L'intuizione religiosa del regista danese sembra al nuovo interprete oscillare tra un rigido calvinismo ed un più autentico cristianesimo (76).

---

dei giovani, non ancora guastati da una inflessibile tenacità opaca, della paura del male, una paura prima psicologica e spirituale, che esteriore ». Dello stesso autore cfr. F. Bolzoni, *D.: biografia di un regista fuori dall'integrazione*, « Rivista del cinematografo », XVI, 4, aprile 1968, pp. 212-215.

(75) F. Dorigo, *Presenza del mistero nel cinema*, « Rivista del cinematografo », XXXIII, 5, maggio 1960, pp. 150-151.

(76) L. Castellani, *Temi e figure del cinema contemporaneo*, Roma, 1963, pp. 76-84. Il Castellani, a proposito di *Dies irae*, mostra di accogliere la tesi di quanti riconducono il film al clima della barbarie nazista allora imperante in Europa ed anche in Danimarca. La tesi è stata riproposta anche da M. Quargnolo, *Il cinema europeo durante la Resistenza*, « Bianco e Nero », XXIII, 3, marzo 1962, che, a p. 40, considera *Dies irae* « il più bel film della Resistenza danese ».

D. dà al problema religioso un'impostazione tipicamente giansenista. Per lui il rapporto fra l'uomo e Dio è indipendente dai compromessi del tempo e si realizza attraverso una dinamica che è fuori della storia, su un piano più reale, quello della fede e della Grazia. Sospeso tra due possibilità — la condanna e la salvezza eterna — l'uomo può sperare unicamente in quell'atto gratuito di elezione che è la Grazia; la fede è la sua risposta al dono di Dio e insieme lo stato di confidente attesa di tale dono, l'espressione della totale soggezione dalla creatura al creatore. Il giansenismo di D. si fonde con la conformazione rigorista del suo luteranesimo, con la sua cultura kierkegaardiana.

In *Giovanna* il piano della logica umana non può incontrarsi col piano della fede: la pulzella è, come Gesù, un grande, incomprensibile « segno di contraddizione », la cui vittoria equivale alla sconfitta dinanzi agli uomini. Se *Dies irae* rappresenta nell'itinerario di D. il momento più buio e negativo, quello in cui scompare la linea di demarcazione tra la santità e la meschinità, *Ordet* raggiunge il culmine dell'esperienza religiosa del regista:

Ordet riprende con nuova e più fiduciosa evidenza i temi della *Passione di Giovanna d'Arco*: la santità è un paradosso, l'unione della eternità col tempo attuata dalla Grazia, la certezza nella quale il timore apocalittico si risolve in serena e sorridente fiducia. Il « miracolo », eloquente rivelazione di Dio, è dunque al culmine dell'esperienza religiosa di C.Th.D.: nel suo ultimo film il problema della fede, da banco di prova della santità, è divenuto anche termine ineliminabile dell'esistere umano, un fatto di vita quotidiana: è questa, al di fuori di tutte le deviazioni giansenistiche, la più autentica lezione del crstianesimo di D. (77).

Quando nel 1965 il settantaseienne regista venne personalmente alla Mostra di Venezia a presentare il suo ultimo film, una fase della critica dreyeriana si era già conclusa. Il nuovo cinema nelle diverse parti del mondo affrontava da tempo i problemi della soggettività, confermando, nonostante le diverse prospettive e le stesse differenze di linguaggio, che la lezione di D. era valida ed anticipatrice, un atto di fiducia nella maturità intellettuale dello spettatore (78). Lo stesso *Gertrud* se per un verso sembrava sug-

(77) Sullo spiritualismo di D. cfr. E.G. LAURA, *Tre voci spiritualistiche del cinema contemporaneo*: *Bresson*, *Dreyer*, *Bergman*, « Cineforum », V, 45, maggio 1965, pp. 359-362.

(78) Sui problemi critici suggeriti dal cinema contemporaneo cfr. V. SALTINI, *Il cinema della soggettività*, « Bianco e Nero », XXV, 11-12, novembre-dicembre 1964, pp. 1-15, ove, a p. 4 e a p. 9, il riferimento a D. è esplicito.

gellare una nozione di cinema al limite dell'anacronismo, per l'altro si rivelava assai ricco e stimolante proprio sul piano del linguaggio. L'accoglienza critica, dapprima tiepida, si è precisata col tempo fino al pieno riconoscimento dei valori del film, o almeno a parte di essi.

Gertrud, che egli considera il capolavoro di una senilità prodigiosamente vigorosa, appare a Mario Verdone il *film dell'amore*. Si tratta di un convincimento assai diffuso:

> In *Gertrud* ritrovi l'amore, come potente ideale, in un ritratto femminile degno di una tragedia greca, che sta stupendamente a lato di quella della *Passion de Jeanne d'Arc* e della Anna di *Ordet*. Un ritratto preso a prestito dal romanticismo, in un vero, sacro inno all'amore, dove l'amore torna, un po' anacronisticamente, ad essere « tutto », nel quadro di una fiducia cieca che poi diventa sconfitta. La passione di *Gertrud* per il giovane Jonsonn è presentata con una elevatezza di stile che corrisponde alle parole del dramma di Hjalmar Söderberg come alla stessa tecnica impiegata, tutta fatta di movimenti di macchina minimi, compassati, che contribuiscono a creare quella sostenutezza di rappresentazione cui la visione di D. aspira (79).

Nel definire il linguaggio dell'artista, il Verdone suggerisce una formula — quella di cinema neoclassico — che si ritrova in numerosi interventi critici. A quanti hanno mostrato di considerare D. un sopravvissuto, il critico di « Bianco e Nero » ricorda d'altra parte l'esemplarità irripetibile dello stile dreyeriano: « Il film ha un linguaggio al tempo stesso appartenente al passato del regista e moderno, con immagini curate al dettaglio, forse antiquate, ma che gli si addicono pienamente, coerente, come è sempre stato, con se stesso. Si può anche considerare D. un sopravvissuto. Ma non può comportarsi, nella logica della sua arte, altrimenti. Questo è il suo cinema: il cinema di D.; un cinema di immagini scultoree, spoglio,

---

In un breve ma denso intervento il Saltini aveva già suggerito un'interpretazione assai stimolante di D., in cui non si trascurava il rapporto-contrasto con Bergman: V. SALTINI, *D.*, « L'Espresso », VIII, 32, 12 agosto 1962. Sul confronto tra D. e Bergman, che andrebbe ampiamente esaminato, cfr. G. OLDRINI, *La solitudine di Ingmar Bergman*, Parma, 1965, oltre al saggio di Guido Aristarco, citato più sopra.

(79) M. VERDONE, *Molti autori e « mezzi » film*, « Bianco e Nero », XXVI, 10-11, ottobre-novembre 1965, pp. 14-16. Nella Mostra di Venezia del '65 è presentato anche, nella retrospettiva dedicata al cinema della Germania di Weimar, il film dreyeriano *Mikael* del 1924, sul quale cfr. E.G. LAURA, *I film di denuncia della Germania di Weimar*, « Bianco e Nero », XXVI, 12, dicembre 1965, p. 28.

scarno, essenziale nella sua solenne dinamica come nell'arredamento, nei gesti degli attori come nelle parole che essi pronunciano. Si direbbe un cinema neoclassico, come neoclassica fu la scultura di Thorvaldsen » (80).

Non poche reazioni a *Gertrud,* sembrano, tuttavia, caratterizzate dall'imbarazzo. Se D. aveva creduto di giungere con la fede di Inger in un approdo sicuro, sottolinea Alberto Pesce, « l'inquietudine del cuore lo ha ritrascinato nell'ambiguità, in mezzo al vortice delle tensioni e degli sviluppi esistenziali ». Il regista danese, infatti, aveva celebrato nel personaggio di Inger « la visione di un cristianesimo che non discende dall'uomo dopo una parentesi allucinata, ma lo innerva e lo conquista con una continua macerazione dolorosa ». Non mancano, tuttavia, tra *Ordet* e *Gertrud* le differenze, e sostanziali. « L'interesse ideologico e metafisico che in altri film traspariva e rabbrividiva al di là dei personaggi », afferma il critico, « si è riconcentrato sul 'personaggio', è divenuto dramma psicologico, immanenza, problema chiuso nel giro breve di una fede culturale. *Gertrud* esclude ogni soluzione religiosa al proprio dramma ». Sarebbe, tuttavia, un errore circoscrivere la figura della donna, isolandola dalla precedente attività del regista. Anche il nuovo film va giudicato, secondo il Pesce, su prospettive ampie, totali, che coinvolgono tutto D., nella sua formazione morale e nella sua coerenza d'artista.

Gertrud è quasi il ritratto di una astrazione culturale, o meglio di una simbiosi, è un'Anna che brama l'amore assoluto ma in ispirito oltre che in sensitività, ed è una Inger rassegnata e quotidiana che non possiede la fortuna di una fede soprannaturale [...]. Gertrud è una creatura tragica, come Fedra o Medea, ha la volontà prometeica della donna — impotente a giudicare il proprio destino — ma decisa insieme a rifiutare dolorosamente tutto ciò che le insidia il suo bisogno assoluto di dignità e d'amore. D. non sembra essere

---

(80) Sul linguaggio di *Gertrud* cfr. M. ARGENTIERI, *Molti grandi nomi e pochissime sorprese*, « Rinascita », XXII, 35, 4 settembre 1965, p. 26, per il quale *Gertrud* è una tragedia stilizzata che si colloca nella dimensione del classicismo: « La sua cifra stilistica è alta: le convenzioni del teatro vi aleggiano, ma sono man mano scrostate e svuotate. La cinematograficità del film non poggia sul dinamismo dell'azione, sulle variazioni degli ambienti, bensì sulla percezione del comportamento, del gesto, degli sguardi, sull'impiego delle luci e sull'uso allegorico della scenografia. I movimenti interni all'inquadratura occupano un posto preminente in conformità al procedimento di interiorizzazione, spalancano immensi orizzonti alla potenzialità del linguaggio filmico ».

preso d'affezione per Gertrud: egli piuttosto la contempla, non la giudica, la segue con distacco e simpatia, senza movimenti di macchina, senza primi piani, in silente attesa, con tristezza funeraria. *Gertrud* appare quasi una lunga esequie, con personaggi che si muovono con ieratica lentezza, gravi, nella obnubilazione di un'atmosfera lattiginosa, preletale; tutti, il marito di Gertrud, il suo fidanzato di ieri, l'amico di Parigi, l'amante pianista, sembrano « cari estinti », cadaveri irrigiditi in un cerimonale austero, pre-morti che vengono a sistemarsi su un canapè, accanto a Gertrud, per confessare il proprio fallimento umano [...]. Non si tratta affatto di teatralità formale e pedissequa. I personaggi in realtà parlano tanto, ma non per dialogare; vòlti allo spettatore, anche quando essi colloquiano tra loro, essi rievocano, quasi con tristi monologhi, la vita che non li ha riempiti, perché nessuno, in ogni caso, si è completato nell'esistenza; né la professione, né lo studio, né la poesia, neppure l'amore, ne ha realizzato la personalità (81).

Assai più sostanziali le riserve che qualche anno più tardi Goffredo Fofi avanza nei bellicosi « Quaderni Piacentini ». Non manca nell'articolo un essenziale esame degli aspetti formali del film, il quale prenderebbe le mosse dal dramma borghese di fine secolo per « approdare nel dibattito tra tre personaggi sul significato della vita e delle passioni attraverso le quali la ricerca di questo significato si articola ». Il Fofi sembra fare propria la definizione di *Gertrud* come film dell'amore, non solo perché il personaggio femminile identifica l'assoluto nell'amore, ma perché « l'insoddisfatta ricerca dell'amore assoluto è analogo per D. alla ricerca frustrata di ogni altro assoluto ». Al posto centrale avrebbe potuto esserci il poeta e la sua ricerca dell'assoluto nell'arte, o il ministro e la politica: ma D. riconduce a Gertrud le fila del discorso perché colloca l'amore al primo posto, ritenendolo la passione più religiosa e più alta. L'impegnatività di *Gertrud,* afferma il Fofi, esige un atteggiamento simile da parte dello spettatore, dal quale ci si attende una presa di posizione non evasiva:

Né sarà possibile guardare al film con un metro normale, esaltarlo come di solito si fa in questi casi con formulazioni di eccezionalità, per non affrontare la discussione sul suo fondo e fargli così il maggior torto possibile. È su questo fondo, su questo messaggio, che si deve prendere posizione, una volta individuati (senza grande sforzo) il suo contenuto e i metodi in cui

(81) Anche G. FINK, *Venezia 1965: cinema del disimpegno,* « Sapere », XXXI, 670, ottobre 1965, p. 588 si riferisce alla « lentezza » del film, affermando: « D. sottolinea con una narrazione tanto palesemente artefatta la convenzione imperante tra i personaggi, la mancanza d'autenticità nei loro rapporti ».

esso è espresso. Questo messaggio, a noi pare di non potere né dovere accoglierlo. Con tutta la comprensione e l'attenzione che il suo latore merita, esso ci sembra troppo generico e insieme troppo esigente. Da una parte: le nostre scelte, ci preme di vederle in un contesto storico e sociale preciso. Dall'altra: non crediamo, con D., nella realizzazione degli Assoluti, proprio perché non crediamo negli Assoluti, perché crediamo nell'azione per una modificazione delle condizioni che ci circondano, e assieme a questa in una azione per la modificazione delle componenti fondamentali dell'uomo, per non parlare di quelle della società. È sul fondo, che obiettiamo a D. la sua concezione cristiana e borghese dell'irrealizzabilità delle passioni più alte. Ci muoviamo in un'altra direzione. D. è certo un grande artista. Ma, ancora una volta, che i morti seppeliscano i loro morti (82).

Anche Guido Aristarco non condivide fino in fondo il contenuto di *Gertrud,* il suo messaggio, ma egli adotta una diversa condotta critica. « In un momento come l'attuale », sostiene il critico di « Cinema Nuovo », « così perso nel labirinto dei pregiudizi e sommerso nel mare della volgarità, *Gertrud* appare un fiore quasi solitario, isolato, sorto lontano dall'arida terra di un erotismo dilagante ». Nelle considerazioni che l'Aristarco dedica all'ultimo film del regista danese è assai vivo il senso di una stima che è non solo estrinseco rispetto. « Diversi e gravi i temi affrontati ancora una volta da D., i quali non si esauriscono in quelli dell'erotismo e dell'amore: pensiero e azione, dissonanza tra teoria e pratica, fatalismo e significato della vita ». L'approdo di Gertrud, dopo le deludenti esperienze della sua vita, sembra al critico giungere alla consapevolezza che volere e scegliere sono termini antitetici: anch'ella rileva che esistono soltanto il godimento della carne e la solitudine invalicabile dell'anima.

Sono considerazioni di un D. invecchiato, senile? Esiste nel grande regista, oltre alla coerenza stilistica, un rigore drammatico [...]. Pensiamo sia errore ritenere superato D., che egli versi addirittura, come si è detto, in uno stato di senilità comatosa. Ed è errore giudicare eccessivo il dialogo del suo ultimo film. Sin dai tempi del muto, della sua *Giovanna d'Arco*, egli aveva sentito l'esigenza del parlato, la necessità di questo elemento per esprimersi pienamente, per approfondire i motivi interni della vicenda e le situazioni dei personaggi. E perché un film, per il solo fatto di essere « teatrale »

---

(82) G. Fofi, *Film da vedere e da non vedere,* « Quaderni Piacentini », VI, 29, gennaio 1967, pp. 92-94. Sul tipo di critica che persegue il Fofi, assai istruttiva la consultazione dei primi fascicoli di « Ombre Rosse ». In modo particolare G. Fofi, « *Way Down East* », « Ombre Rosse », I, 1, maggio 1967, pp. 3-16.

non potrebbe raggiungere l'arte? Anche Chaplin venne accusato di scarsa purezza cinematografica, e non solo *Giovanna d'Arco* ma la stessa *Corazzata Potemkin* di Eisenstein. Il che non ha impedito a queste opere, ed autori, di essere annoverati tra i culmini dell'arte del film. Naturalmente non condividiamo il fatalismo di *Gertrud,* senza per altro opporgli uno schematico ottimismo. La vita è contraddittoria e problematica, e ci piace considerare questa figura di donna un caso estremo, esasperato: la tendenza, l'ipotesi di un ideale d'amore concreto. Anche se tematicamente si pone al lato opposto di *Limelight* un identico destino sembra accomunare Chaplin e D.: il loro ultimo periodo, come quello di Shakespeare, è considerato di stanchezza e di tedio. Possiamo certo sbagliare, ma, al pari di *Limelight, Gertrud* a noi sembra opera qualitativamente superiore, di un artista giunto all'apogèo (83).

Nell'ampio volume *Il dissolvimento della ragione. Discorso sul cinema,* che, pubblicato nel 1965, è per ora il punto di arrivo del suo mestiere di critico, Guido Aristarco ripropone ed approfondisce la propria interpretazione dell'opera dreyeriana emersa già nella presentazione veneziana di *Ordet.* D., ma anche Bergman (il capitolo si intitola, infatti, *La solitudine ontologica in Dreyer e Bergman*), fanno capo a Kierkegaard: anzi, è possibile parlare di una « rinascita » di Kierkegaard anche al cinema. *Ordet* e *Come in uno specchio* sono esemplari al riguardo: « Mai, come in questi film, l'influsso del pensatore danese era apparso così presente e diretto; ed entrambi sono affascinanti e originali, ricchi di linguaggio, di potente senso tragico dell'esistenza individuale ». L'ampia analisi, che il critico conduce intrecciando una rete complessa di riferimenti e di rimandi, non è possibile riferire qui in tutta la sua ampiezza: basterà ricordare che l'indagine aristarchiana tende ad esaminare l'intera struttura dell'opera, attraverso un metodo critico che si rifà al marxismo di Lukács e di Gramsci. Il critico si riferisce soprattutto ad

---

(83) G. ARISTARCO, *Un nuovo « dover essere » del cinema d'oggi?*, « Cinema Nuovo », XIV, 177, settembre-ottobre 1965, p. 340. Sulla protagonista femminile cfr. R. PRIGIONE, *La donna e il sentimento dell'angoscia in Bergman, Antonioni e Dreyer*, « Civiltà dell'immagine », I, 1, luglio 1966, soprattutto p. 18: « *Gertrud*, l'ultima opera del grande regista danese C.Th.D. sviluppa una delle più rilevanti e sentite componenti tematiche dell'autore, il motivo dominante di un dramma della condizione umana, che si propone riflesso nel contrasto tra la concezione dell'amore, inteso dalla protagonista nella sua più vasta e profonda accezione, come motivo di vita e di pensiero, nota caratterizzante nella sua personalità, e il rapporto con un mondo circostante dominato sul piano etico da un livellamento di valori, da una generalizzata costrizione di sentimenti ».

Gertrud

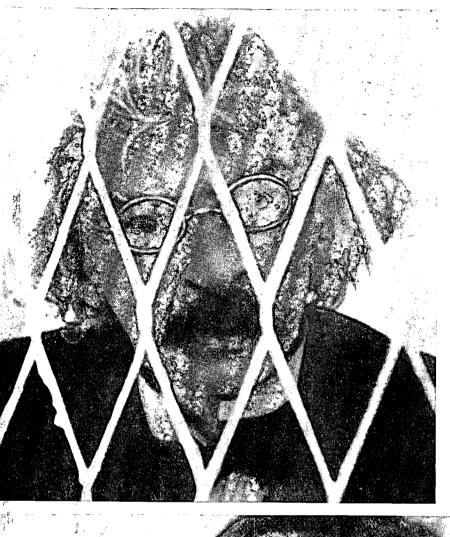
Carl Th. Dreyer:
Praesidenten

Carl Th. Dreyer:
Blade af Satany Bog
(di fianco)

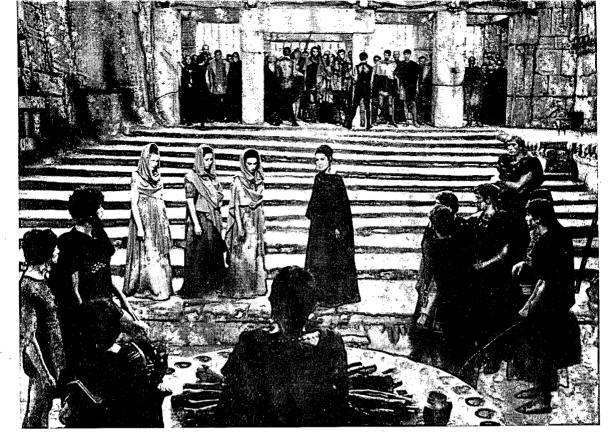
Prästänkan (sopra)

Du Skal aere din Hustru
(sopra)

Der Var Engang (sotto)

Carl Th. Dreyer:
La passion
de Jeanne d'Arc

Carl Th. Dreyer:
Vampyr

Carl Th. Dreyer:
Dies irae

Carl Th. Dreyer:
Ordet

Una realizzazione televisiva di Franco Rossi: *L'Odissea* (1968)

Ordet e a *Dies irae* ma, nella sua visione generale, non trascura gli altri film del regista danese:

> Johannes e Maren sono dei predestinati, e approdano alla Grazia, al Miracolo. D. riconferma dunque la sua natura di protestante — già evidente in *La passione di Giovanna d'Arco* — e insieme accusa i cristiani delle diverse chiese di non credere più alla religione che professano. Il cristianesimo, per Kierkegaard, richiudendo il singolo nel suo incognito, rendendo privo di valore tutto il mondo sociale e facendo sì che egli concentri la sua energia unicamente nella salvezza della propria anima, deve diventare — ridiventare — il « peso regolatore » della vita. Come Kierkegaard, un secolo dopo D. nega ai suoi contemporanei — agli stessi Borgen e Peter, anzi prima di altri a loro — il diritto di dirsi cristiani; afferma che nell'età contemporanea non vi è vero cristianesimo: il suo intervento richiama quello del filosofo danese contro la chiesa protestante ufficiale della sua epoca, la lotta di questi per la restaurazione e la purificazione del cristianesimo (84).

Nel 1966 è possibile registrare l'avvenimento più clamoroso della diffusione dell'attività dreyeriana in Italia, la trasmissione televisiva delle opere più significative del regista, ordinate in un organico ciclo da G.B. Cavallaro. Il pubblico televisivo ebbe così la ventura di conoscere: *La passione di Giovanna d'Arco, Vampyr, Dies irae, Ordet, Gertrud,* film che non sempre avevano goduto di una regolare distribuzione nei circuiti normali. Lo stesso regista apparve nel piccolo schermo ad illustrare in brevi interviste le sue opere, il cui commento era affidato alle lucide presentazioni di Cavallaro. Il critico intese suggerire l'immagine di un D., estraneo alle influenze che gli erano state più volte attribuite, solitario e roccioso come un iceberg. L'interpretazione, non immemore dei lavori di Trolle, di Pandolfi e di Vittorini, fu assai felice e partecipe:

---

(84) G. ARISTARCO, *Il dissolvimento della ragione. Discorso sul cinema,* Milano, 1965, soprattutto pp. 541-560. Nello stesso volume l'ampio saggio introduttivo dedicato a *Marx, il cinema e la critica del film* illustra il metodo dell'autore. Si veda soprattutto la p. 110: « Siamo dei 'contenutisti', nell'accezione gramsciana: nel senso di contribuire cioè, per quanto ci è possibile — dal momento che nessuna opera d'arte o no non può non avere un contenuto, non essere cioè legata a un mondo intellettuale e morale — all'affermarsi di una nuova cultura nel cinema, di una nuova concezione del mondo contro altre concezioni del mondo e altre culture ».

(85) G.B. CAVALLARO, *Asterischi su D.*, « L'Osservatore Romano », 24-25 ottobre 1966. Sull'intervista a D., registrata alla Mostra di Venezia, si veda anche G. GAMBETTI, *Una giornata con D.*, « Bianco e Nero », XXVI, 10-11, ottobre-novembre 1965, pp. 144-149.

Attorno a lui, in Danimarca c'è il vuoto. È un iceberg, massiccio, roccioso e solitario come due altre personalità del cinema danese delle origini, Asta Nielsen e Benjamin Christensen. Ma la sua opera, condizionata all'inizio da imitazioni e influenze, poi rigorosa e potente, riflette la ossessiva maturazione spirituale e i sentimenti cupi ed aspri di un paese diviso da scismi religiosi e che non ha risolto i suoi problemi di coscienza e di struttura sociale. I film di D., i maggiori almeno, indagano la storia inquieta dello spirito umano, le fonti che hanno guidato l'uomo di oggi verso la coscienza della sua libertà [...]. Risuscita ed esorcizza i mostri della nostra storia morale. Il suo obiettivo investe cinquecento anni. Un periodo che comprende avvenimenti come persecuzione di ebrei, roghi, inquisizione, guerre di religione e caccia alle streghe. Di questa tragedia D. ha fatto il motivo cupo e costante della sua opera. I suoi film accusano la cattiva liquidazione del Medioevo, le cui forze non sono state assorbite e trasformate, e sono divenute espressione della crisi dell'anima europea (85).

Se la *Giovanna* « è il mistero della sofferenza e del martirio in cui si ripete la tragedia di Dio nella storia », il *Vampiro* « è un viaggio provocato dal nostro stesso orrore ». Infatti, per il suo soggetto, il film potrebbe essere considerato puerile e banale: ma, per un valido giudizio, non ci si può fermare alla trama. « D. in questo film non fa del *thrilling* ma evoca i mostri che escono dalla nostra fantasia, la quale li contempla e se ne lascia assorbire, dà ad essi una sembianza umana ». *Dies irae* è « una tragedia familiare all'ombra della chiesa, un conflitto psicologico dai riflessi paurosi. Campeggiano la superstizione, il fanatismo religioso, la stregoneria e il terrore ». Quello di *Ordet* è un « tema rischioso e al limite della credibilità », che D. non attenua, anzi « spinge alle massime conseguenze tematiche ed espressive »:

La morte di Inger, nel film, è la conseguenza diretta della assenza di vero amore, e con essa la casa muore, il tempo si ferma, una luce macabra e lattiginosa investe i campi, la voce alta di Johannes, dal volto nazzareno, risuona irreale. Il dramma si rivela nella sua essenza metafisica. Il regista danese giustifica le sue suggestioni riferendosi ad Einstein, ad Huxley e alle più recenti scoperte psichiche, ma il film più che per il miracolo e nella definizione della fisicità dell'arcano intorno a noi, ha forza per l'umanità dei personaggi, per il respiro biblico del dramma [...]. Intervenendo così poco, insistendo sui campi medi e sui movimenti insensibili, si accentua il realismo talvolta arduo dell'azione, e si lasciano i personaggi a se stessi, nella loro gravità solenne e inquieta che ci fanno ricordare soprattutto Sjöstrom e Stiller, i grandi modelli di D. (86).

---

(86) Sul cinema scandinavo era già pubblicato: F. SAVIO, *La parola e il silenzio. Il film scandinavo dalle origini al 1954, Venezia, 1964,* di cui si veda

Il termine ultimo della fortuna di D. in Italia, mentre non sono ancora concluse le discussioni suscitate dal suo film testamentale, può essere riconosciuto in due volumi che mettono il lettore nelle condizioni di avvicinarsi al regista danese nella misura di una attenta consapevolezza culturale. Il primo, la cui presentazione pubblica ha coinciso con le giornate veneziane di D., è un volume dal titolo *I miei film* e curato da Camillo Bassotto per le edizioni di « Cineforum »: in esso sono ordinati gli scritti fondamentali del D. giornalista e le testimonianze che egli ha inteso offrire sul proprio cammino artistico. Si tratta di una raccolta che, divulgata da tempo in altre lingue, si mostra preziosa per l'approfondimento della formazione dreyeriana (87). L'altro volume, apparso nel luglio del 1967 per i tipi dell'editore Einaudi, raccoglie, oltre agli scritti dreyeriani, le sceneggiature dei cinque film a cui resta maggiormente affidata la fama del regista: *La passione di Giovanna d'Arco, Il vampiro, Dies irae, Ordet* e *Gertrud.*

I miei film si apre con un saggio di Francesco Dorigo intitolato *Dreyer o della coerenza* e l'altro volume *Cinque film* con un'ampia introduzione di Guido Aristarco: entrambi i testi possono consentire di fare il punto sulla situazione della critica dreyeriana. Nel definire il contesto culturale in cui affiora il cinema di D., il Dorigo suggerisce due nomi, quello di Sören Kierkegaard e quello di Hans Christian Andersen: del primo il regista avrebbe conservato « l'ansia della ricerca trascendentale », del secondo « lo spirito favolistico, inafferrabile ».

Andersen è il prodotto di una geografia culturale che D. accetta. E quello stupore, quel tremore per il mistero di cui Kierkegaard aveva parlato, trovano in Andersen una loro ristrutturazione favolistica e nel contempo rea-

la p. 23: « L'uomo e la donna di D. misurano la propria libertà sulla cecità del destino. Deboli e volitivi, pietosi e fanatici, essi non frappongono seri ostacoli al corso dei 'fatti' (misfatti e miracoli) bensì dialettizzano il proprio rapporto con la realtà (fisica e metafisica) da cui si trovano via via condizionati. Né la Pulzella (*Giovanna d'Arco*), né Anne (*Dies Irae*), né Johannes (*Ordet*) credono di poter sfuggire alle responsabilità ultime. Loro preoccupazione è quella di coinvolgere il più alto numero possibile di creature nel 'processo', e, quindi, nella sentenza. Che se non prevede assoluzione o rinvii, pure si nutre di testimonianze ».

(87) C. TH. DREYER, *I miei film*, a cura di C. BASSOTTO, Venezia, 1965. Non si possono dire numerosi gli scritti dreyeriani pubblicati in Italia prima di questo utile volume: si ricorda, tra gli altri, *Lo stile del film* prima in « Sequenze », I, 2, 1949 e poi in « Cinema », n.s., IV, 97, 15 novembre 1957.

listica. Il regista danese non può non avere assorbito anche questo succo vitale, non soltanto — come si vedrà — con gli scritti, ma anche nella scelta dei temi, dove il mistero, il fascino dell'impossibile, dell'assurdo, del fantasioso, del preternaturale trova degna cornice tanto nelle *Pagine dal Diario di Satana*, quanto, e con maggior profitto, in *Il vampiro* [...]. Come Andersen ricomponeva questo suo mondo della fantasia con precisi conflitti umani e reali, offrendo nei suoi scritti una maniera per verificare ciò che sta al confine tra il reale e l'irreale, così D. propone l'assunzione del reale col fantastico in notevole misura tanto nel film citato quanto nel *Dies irae* (88).

Il riferimento alle premesse kierkegaardiane consente all'interprete di riproporre in chiave esistenzialista anche *La passione*, il cui discorso polemico sulla gerarchia che ha abdicato alla sua funzione rientra con precisa coerenza nel contesto tematico, espressivo e spirituale dell'autore. « È una polemica che investe non solo un periodo storico preciso, ma un po' tutta la storia dell'umanità, che nella Passione di Giovanna vede l'apice di un irrigidimento totale delle passioni comuni ad ogni individuo. E vede il trapasso da uno stato esistenziale ad un altro, passando per la strada del dubbio e della perplessità ». Si tratta di una condizione indispensabile per procedere verso quel « salto qualificato », mediante il quale l'uomo sceglie di raggiungere lo stato di grazia: l'*hic et nunc* esistenzialista sfocia nel « paradosso misterioso di quella irrazionalità sublime che è la fede ».

Nell'introduzione ai *Cinque film,* Guido Aristarco, prendendo l'avvio dalle accuse di senescenza mosse da taluno al recente *Gertrud,* ripercorre da par suo la problematica dreyeriana, di cui illustra i nessi con l'esistenzialismo kierkegaardiano e con il pensiero contemporaneo in genere (89). Non sarà inutile insistere su un problema, quello del realismo in D., che l'autore affronta alla luce delle conclusioni generali già raggiunte nelle sue più precedenti ricerche e in modo particolare ne *Il dissolvimento della ragione.*

---

(88) F. Dorigo, *D. o della coerenza*, in *I miei film*, pp. 5-14. L'attesa del film su Cristo era assai diffusa, anche se talora si accompagnava ad una interpretazione fideistica della parabola di D. per cui si può vedere A. Bernardini, *Il Cristo di D.*, « Cineforum », IV, 31, gennaio 1968, pp. 23-26.

(89) C. Th. Dreyer, *Cinque film*, Torino, 1967. Le sceneggiature di D. offrono una documentazione insostituibile, di cui fino ad ora non si disponeva che in parte. « Schermi », « Cineforum », « Cinema Nuovo » hanno pubblicato negli anni passati alcuni dialoghi e alcune sceneggiature. Le sceneggiature di *Vampyr* e di *Ordet*, a cui ci siamo prima riferiti, non sono quelle originali, ma sono state desunte dai film.

Quando Dreyer afferma che il realismo in sé e per sé non è arte, e che arte può essere soltanto il realismo psicologico, egli scambia per realismo il « convenzionalismo pseudorealistico » all'agguato da cent'anni lungo i confini della pittura, come dice Vittorini (e del cinema sin dalla nascita, si può aggiungere), confonde la necessità storica che sente di un nuovo realismo con la velleità di rivincita che quel convenzionalismo ha sempre covato [...] D. non è mai stato nella sua attività pratica, un « neorealista ». E del realismo, già nei suoi primi scritti, mostra di avere una concezione affrettata e imprecisa [...]. Man mano, portando avanti la sua riflessione, viene per altro chiarendo il pensiero su quello che chiama, a più riprese, realismo psicologico. E certo in tale forma, ripetiamo, si calano e vanno collocati i suoi film — non soltanto *Giovanna d'Arco* [..] ma anche *Vampiro* —, con i loro rinvii più o meno latenti ed espliciti alla quarta e alla quinta dimensione, quella del tempo e della psiche [...]. Fermo restando il positivo giudizio di merito su D., il riconoscimento, e non da oggi da parte nostra, dell'artisticità, davvero grande, della sua opera, è da superare, ci sembra, un duplice sospetto o interrogativo. Se D. si sia del tutto liberato da elementi naturalistici (e ciò non sembrava al Vittorini) e se sia riuscito, riuscito sino a qual punto, a raggiungere un realismo che tenga conto di tutta la realtà umana; se in quello che egli definisce realismo psicologico, esista, esista sino a qual punto, il razionale, giudicando le singole opere e al di là, si intende, di impossibili e assurde nette divisioni (90).

Il riferimento a Vittorini, e alla sua nota lettera, non è, nel saggio in questione, solo marginale. Lo stesso intervento di G.B. Cavallaro di qualche anno prima aveva consapevolmente ripreso la linea interpretativa che era stata di Vittorini e di Pandolfi. Non è un caso che le voci più recenti della letteratura dreyeriana ripropongano, sia pure in accezioni diverse, quell'intervento vittoriniano, che, apparso nell'ultimo fascicolo de « Il Politecnico », costituisce uno dei momenti più alti e persuasivi del percorso critico che siamo venuti tracciando (91). In quel lontano scritto l'illuminazione dell'at-

(90) G. Aristarco, *Introduzione* a *Cinque film*, pp. XI-LVI.

(91) Affrontando gli episodi fondamentali dell'esercizio della critica nel dopoguerra, P. Baldelli, *Sociologia del cinema*, Roma, 1963, dedica considerazioni di grande interesse alla diseducazione del gusto. Su alcuni errori della critica dreyeriana interviene soprattutto alle pp. 281-287, che ospitano un esame assai approfondito di *Dies irae*. « Piuttosto che la coerenza del personaggio e nel personaggio nel film va individuata la coerenza assoluta del tema: il Male demoniaco. Due motivi si intrecciano nel racconto: l'orrore del fanatismo che significa intolleranza, tortura, rogo, il silenzio, la tensione latente, l'orrore in agguato dietro la vita di ogni giorno nella Danimarca del XVII secolo; e, secondo, il sentimento cupo e fatale del male e del peccato: il "giorno dell'ira", la presenza del Maligno, le pene eterne. Lo spettatore finisce

tività del regista non risultava dal privilegiamento dell'astratto contenuto a scàpito dei valori dell'arte, in quanto lo scrittore italiano calava la propria operazione critica all'interno stesso dell'opera, indagandone le strutture più autentiche e significative. L'intervento critico mostrava, in questo modo, di andar oltre l'estrinseco grammaticalismo delle prime poetiche, la cui più conseguente preoccupazione si riferiva alle peculiari risorse del linguaggio, senza condividere d'altronde il contenutismo sociale di una metodologia, che nasceva, proprio in quegli anni, nella tensione della programmatica solidarietà tra cultura e politica. Se nell'anteguerra l'opera dreyeriana è stata pressoché trascurata prima che la critica dello specifico filmico valutasse adeguatamente il valore del montaggio della *Giovanna d'Arco*, Dreyer non poteva aspirare, nel clima fremente di postulazioni politiche, altri direbbe populistiche, del dopoguerrra, a quel riconoscimento che autori meno grandi di lui meritarono, giustamente o meno. La stessa diffusa ammirazione — quasi un successo di critica per un autore che da noi mai conobbe il largo consenso del pubblico —, di cui il regista fu fatto segno nell'ultima fase della sua operosa maturità, non apparirà del tutto apprezzabile solo che si ponga mente all'accentuazione spiritualistica che l'ha accompagnata, fino ad avvolgere negli equivoci l'intelligenza stessa della religiosità dreyeriana. Nonostante le interpretazioni più partecipi, quelle non

---

per dubitare che le donne bruciate come streghe non siano poi veramente streghe. Sarebbe giusto rimproverare al regista la pochezza dei suoi personaggi confrontata con la pretesa della sua denuncia se veramente i personaggi portassero sopra di sé la responsabilità della denuncia antifanatica: ma questo presuppone che il regista appartenga totalmente al nostro tempo e che da questo limite riguardi una storia vecchia di tanti secoli. In realtà l'orizzonte del regista è in gran parte l'orizzonte dei suoi personaggi: egli non sta di fronte ai personaggi, adoperandoli o modellandoli contro antiche ed atroci consuetudini, non si trova distaccato da una materia oltrepassata, ci sta dentro ed il film è una sorta di diario vergato da uno di quei personaggi, con la vicenda considerata da questo angolo visuale, un personaggio che prova orrore per quanto vede e quando vi assiste, ma che tuttavia un poco ci crede: un poco (o parecchio) al Maligno, alle streghe, soffre per quell'orrore in agguato dietro la vita di ogni giorno ». Anche qui, è evidente, non mancano le suggestioni vittoriniane. Sulla situazione odierna della critica, illuminante come di consueto A. PLEBE, *Un libero pensatore sulla scolastica della critica filmica*, « Cinema Nuovo », XV, 182, luglio-agosto 1966. Il panorama dell'estetica più recente non può essere trascurato a proposito della critica. Si può ricorrere a quello assai essenziale di A. PLEBE, *L'estetica italiana dopo Croce*, Padova, 1968, che tien conto anche della riflessione estetica intorno al cinema.

certo numerose di cui si è fatto cenno, non si può dire che l'accertamento dei genuini valori dell'attività del grande danese sia concluso. I problemi ancora aperti della critica dreyeriana, anche a dare per esplorati — il che non è — i raggiungimenti più alti dell'arte del regista, sono numerosi: da quelli che riguardano una approfondita ricostruzione biografica, di cui tuttora si lamenta l'assenza, a quelli che si riferiscono al posto che egli occupa nel cinema danese in particolare e in quello nordico in generale. Il panorama delle diverse valutazioni, di cui è stata oggetto l'opera del regista quando è apparsa in Italia, non è certo incoraggiante. La critica cinematografica, sensibile come poche alle oscillazioni del gusto e alle suggestioni della moda, è solita passare sempre a nuovi amori, con inquietante disinvoltura: sarà lecito auspicare che la scomparsa dell'autore de *La passione di Giovanna d'Arco*, resa ancor più dolorosa dal fervore di progetti che animava il grande vecchio, segnerà invece la ripresa e l'approfondimento del discorso critico, oltre all'indispensabile allargamento dell'informazione documentaria? Il cinema di Dreyer rappresenta una delle esperienze più alte e responsabili della cultura contemporanea, a cui la nostra critica non può permettersi di rinunciare.

La stagione di prosa 1967-68

di *GIAN MARIA GUGLIELMINO*

« Io sono come il crepuscolo di un giorno che al tramonto in occidente scolora e che subito sprofonda nella nera notte, gemella della morte »: se vogliamo individuare l'inizio della stagione teatrale italiana 1967-1968 in uno spettacolo allestito in estate al Teatro Romano di Verona e quindi entrato nel repertorio della risorta « Compagnia dei quattro » diretta da Franco Enriquez, ecco che con questi versi di Shakespeare (o con altri: « Quando sarò morto, non mi piangere oltre il tempo in cui udrai i tetri rintocchi della campana funebre... ») estratti dai « Sonetti » e aggiunti alle battute che il testo del *Mercante di Venezia* assegna al personaggio di Antonio, già si configura un tipo d'intervento critico e interpretativo del regista davanti a un classico, e quindi l'esempio di un impegno, talora sproporzionato e inutile ma spesso molto apprezzabile e interessante pur negli esiti sempre discutibili, che caratterizza in questi anni l'attività delle maggiori scene drammatiche, in Italia e non solo in Italia, con una frequenza e un puntiglio indubbiamente più rilevanti delle attenzioni concesse agli autori contemporanei e quindi a « proposte » assolutamente nuove.

Appare probabile, per inciso, che una tale tendenza, una tale preferenza per i classici da « rivisitare » alla luce della critica più moderna e anche più rivoluzionaria (quanti spettacoli, per esempio, sono stati « eccitati » e in certo senso promossi dalla lettura di un libro quale *Shakespeare, nostro contemporaneo* di Jam Kott?) abbiano qualche responsabilità nei confronti del calo netto del pubblico, lamentato nella trascorsa stagione tanto nelle sale a gestione pubblica quanto in quelle private, che ha bruscamente interrotto e invertito il corso di un processo espansivo in atto da alcuni anni, con la conseguente mortificazione di molte speranze. Ma ci si può stupire di tale calo se, per l'appunto, si continuano a proporre al pubblico sempre gli stessi « classici », sia pure nelle interpretazioni più personali e anche più ardite, quando si lascia fuori della porta un teatro dei nostri tempi, non importa se più riuscito o meno, che in

ogni modo agita e propone dal palcoscenico quelli che sono gli stessi problemi degli spettatori? Ci si può stupire, inoltre, quando la vena dei maggiori registi italiani, quelli che sono stati protagonisti di un ventennio estremamente ricco di ricerche, di stimoli e di risultati, appare ormai tanto affievolita, o addirittura esaurita, senza trovare che scarsi e deboli rincalzi nelle nuove leve, mentre gli attori, da parte loro, non sembrano avere tratto sostanziali lezioni da tante grandi esperienze, ora che approfittano di certo letargo e di certe stanchezze (evidentissima, in generale, è la crisi dei « teatri stabili ») per tornare a rincorrere i più facili e anche più labili « successi »?

Chiusa la parentesi, torniamo al *Mercante di Venezia* presentato da Enriquez. L'interpolazione nel testo dei due sonetti che Antonio scandisce a suggello delle due parti dello spettacolo, restando solo sul palcoscenico, avvolto da una luce lunare, è stata giustificata dal regista come una sottolineatura esplicativa di quella dignità di protagonista che lo stesso titolo della tragicommedia assegna per l'appunto alla figura di Antonio, e che tuttavia è stata lungamente offesa da una tradizione dei « mattatori » che per secoli aveva messo in disparte un « mercante veneziano » così sfumato e spento nel testo shakespeariano per sfruttare al massimo, invece, le risorse tanto ricche di colorazioni e di effetti offerte da quel grande « antagonista », da quel vigoroso e straordinario personaggio, che è l'ebreo Shylock.

Una tale rivalutazione di Antonio come protagonista non può, d'altra parte, considerarsi una novità critica e interpretativa, in senso generale, dal momento che già è stata ricercata in alcune fra le rappresentazioni più moderne e più vigili del testo in questione, e soprattutto in quella edizione molto discussa, ma certamente mirabile a suo modo, che Ettore Giannini propose nel 1966 al Teatro Stabile di Roma. Ma è riconoscibile, tuttavia, nello spettacolo di Enriquez, una particolare « specificità » nella rivalutazione prospettica del personaggio. Rispetto a un Giannini, per esempio, che si era preoccupato, sì, di accentuare nella sua misura drammatica la solitudine di un protagonista costretto a lasciare agli altri ogni gioia d'amore (solitudine come compagna della malinconia, di un languore ambiguo) sino al punto che tutte le diverse vicende sembravano potersi configurare come un sogno tormentoso e triste del « mercante », ma che di questo protagonista rispettava tuttavia soprattutto il mistero sfumato nella sinuosa poesia shakespeariana dove si lascia solo vagamente intendere, ma non si conferma, l'innaturale passione per il giovane Bassanio (passione che appare temperata e quasi nobilitata, del resto, da sentimenti di dolcezza e di remissione, e anche di sofferta, consapevole rinunzia), Enriquez, invece ha sostituito a tante ombre, a tante ambiguità, una versione inequivocabile.

Certi sguardi, certi abbracci fra i due uomini, pur se tenuti sul filo di una cauta e sorvegliata misura, non lasciavano invero dubbio alcuno, e per chi fosse poi stato tanto distratto da non intendere l'impostazione precisa di tale rapporto, ecco che giungevano come più esplicita sottolineatura, i versi dei due sonetti cui accennavo più sopra: versi di quei sonetti che Shakespeare, come si sa, dedica (o immagina che qualcuno

dedichi) a un giovane del suo stesso sesso, e sono versi d'amore, tanto più malinconici e struggenti quanto più vi s'intende la sottesa e disperata coscienza del naufragio cui la natura condanna tanta distorta passione. Ma così tutto è spiegato, tutto diventa per l'appunto esplicito, e resta da chiedersi, naturalmente, se la forzatura usata per togliere in tal modo ombra e mistero alla pagina shakespeariana, sia dopotutto legittima e accettabile.

In altro senso importanti, ai fini d'individuare le caratterizzazioni specifiche di questa edizione del *Mercante*, risultavano la struttura, l'articolazione e il ritmo che allo sviluppo dello spettacolo venivano consentiti dall'ingegnosa scenografia di Emanuele Luzzati. Sempre per rifarci a un punto di confronto molto vicino, nell'edizione romana del '66 le dimensioni contrastanti del testo, realtà e fantasia, favola e dramma, erano addirittura accentuate nella netta separazione, anche di gusto figurativo, fra la Venezia dei fondaci e dei magazzini, la Venezia dei traffici, dei mercanti e degli usurai, chiaroscurata da richiami pittorici precisi (da Tintoretto a Caravaggio, dal Veronese a Rembrandt) e il risvolto fantasioso e ilare di questi cupi commerci, di questi affanni, di questo dilaniarsi, effigiato nel mondo incantato e felice di Belmonte, sulle rive del Brenta, dove la gentile Porzia offre il suo paradiso d'amore, i lieti giochi e le musiche, in attesa che sia risolta secondo i suoi sentimenti e le sue trepide attese la favola di sapore orientale di cui è dolce protagonista: un mondo che Giannini, e la scenografa Lila De Nobili, avevano immaginato con evocazioni che dal Tiepolo scorrevano sino ai languori dell'Arcadia, del melodramma, di Metastasio. Nell'alternativa dei quadri si stabiliva dunque uno stacco netto, voluto, fra la crudeltà della vita reale (le lunghe umiliazioni sopportate dall'ebreo Shylock, il suo grido di vendetta nell'esigere proprio la famosa « libbra di carne » quando Antonio non può pagare il suo debito) e l'evasione dolce dell'anima nella fantasia della favola e nell'incantesimo della musica.

Nessun contrasto in proposito veniva invece sottolineato nello spettacolo di Enriquez con la scenografia di Luzzatti, laddove le dimensioni diverse del testo riuscivano invece singolarmente risulte in una inedita unità di tono e in una scioltezza costante di scansione grazie alle risorse di un tipico impianto elisabettiano che, mentre protendeva verso la platea una piattaforma destinata a raccogliere quasi tutta l'azione, evocava nel disegno di un ponte (richiamante Rialto con le casupole, le botteguccie che vi si aggrappavano) un'immagine tipicamente veneziana, accentuata sulla piattaforma stessa da battenti e tremolanti luci verdi a ricordare un canale, consentendo inoltre che l'arco del ponte diventasse come il boccascena di un teatrino, con il suo sipario, nel quale si avvicendavano le vicende di Belmonte. La fusione fra i piani contrastanti del dramma mi è parsa così riuscita, anche se con un che, forse, di troppo ruvido, di troppo semplice, rispetto a certa eleganza rinascimentale che, anche senza necessario ricorso alla pittura dell'epoca, il testo indubbiamente richiama, tanto a Venezia che a Belmonte.

Soprattutto nelle scene fondamentali del contratto stipulato con il « mercante » e del processo il personaggio di Shylock ha trovato in Glauco

Mauri un interprete capace di contemperare bene e male, ragioni e torti dell'ebreo, in una dimensione umana equilibrata sopra tutti i rischi delle deformazioni che insidiano il personaggio stesso, in una incisione acuta del carattere, nella costante preoccupazione di convincere anziché di grandeggiare. In quanto a Gianni Santuccio, egli ha conferito ad Antonio quella gravità malinconica, quella profonda e contenuta sofferenza che mai come in questa occasione si richiedevano al « mercante di Venezia », e infine, per limitarci ai tre maggiori interpreti fra i molti e spesso bravi che lo spettacolo ha impegnato, Valeria Moriconi ha proposto di Porzia un'immagine non proprio fragile, non vagamente misteriosa nel suo mondo di favola come contempla la tradizione e come suggerisce del resto la stessa prima battuta del personaggio (« Il mio piccolo corpo è stanco di questo grande mondo ») così prestandosi dunque a qualche riserva che cede, tuttavia, di fronte a quella carica di calda femminilità, di accattivante simpatia, di estrosa vivacità, che l'attrice ancora una volta ha saputo dispensare.

Ancora Glauco Mauri è da ricordare come protagonista di un secondo spettacolo che, sempre all'inizio della stagione, e in modo assai più deciso e audace di quello con cui Enriquez aveva appena affrontato *Il Mercante di Venezia*, è inquadrabile nella ricerca di una interpretazione nuova, contemporanea, di un testo classico. Ma nella *Devozione alla croce* di Pedro Calderon de La Barca, messa in scena da Gianfranco De Bosio al Teatro Stabile di Torino, è da precisare subito che né lo stesso Mauri (apparso come Curzio un po' troppo « romantico », un po' troppo « vittima », sin dal principio, e anche quando più avrebbe dovuto manifestare il carattere autoritario e persecutore del personaggio) né gli altri interpreti, fra cui un'Adriana Asti palesemente a disagio, hanno potuto offrire prove convincenti tanto erano condizionati da un'impostazione registica di notevole interesse ma estremamente discutibile specie in certi estremi raffigurabili da una parte in una esasperata rigidità di tipo scenografico e, dall'altra parte, in una dinamica sin troppo complicata e convulsa.

De Bosio (« assistito » da un collettivo in cui rientravano Giovanna Bruno, Enrico D'Amato e Marta Egri) ha tentato di recuperare nella sensibilità e nella coscienza critica dello spettatore contemporaneo, con la precisa quanto opinabile rivendicazione di un'« attualità » tematica e formale, quel teatro di Calderon che, sebbene occupi un grosso capitolo nella storia della letteratura drammatica, quale coronamento e più compiuta espressione dello spagnolo « Siglo de Oro », ha tuttavia incontrato sempre scarsissime fortune sulle scene italiane dove, per trovarne una precedente proposta, trascurando qualche spettacolo sporadico e minore, occorre risalire alla rappresentazione del *Mago dei prodigi* offerta oltre vent'anni fa, esattamente nel 1947, durante la breve stagione inaugurale del « Piccolo Teatro » di Milano.

Quali siano, in generale, i motivi di tanta impopolarità, è presto detto: l'astrazione, lo schematismo, la prolissità e l'enfasi barocca di un teatro nel quale troppo spesso i personaggi e le vicende umane appaiono soltanto come strumenti di una parabola edificante intesa unicamente a ribadire i più dogmatici princìpi di una teologia ufficiale negata a ogni

dialettica. Ciò malgrado, come dicevo, utilizzando una nuova traduzione in versi moderni appositamente fornita da Roberto Lerici, Gianfranco De Bosio ha voluto proporre Calderon allo spirito dei nostri giorni ritenendo di individuare nelle strutture drammaturgiche dell'autore spagnolo, e nella stessa libertà fantastica del suo linguaggio barocco, un sorprendente parallelismo con certe modernissime « rotture » nei confronti della verosimiglianza psicologica e dunque con certe corrispondenti accettazioni di un teatro rituale, misterioso e fondamentalmente irrazionale.

Nello spettacolo (frutto di un lavoro d'equipe, come ho già rilevato) si poteva riconoscere un'apprezzabile coerenza dalla traduzione del testo alla scenografia (di Maria Antonietta Gambaro), e da quest'ultima, ancora, se non proprio alla recitazione, perlomeno alle disposizioni, ai movimenti e ai gesti degli attori: una coerenza la cui severità veniva solo contraddetta, semmai, da talune sopraffazioni di natura spettacolare quali, ad esempio, certi eccessi acrobatici, di tipo circense, in occasione degli scontri armati fra i personaggi, o un effetto troppo aggressivo, con quello « sparo » intermittente di luci sulla platea, come lampi accecanti, in un contesto di grida farneticanti e di ossesse convulsioni, con cui si è ritenuto di risolvere la scena finale del miracolo. Ineccepibile in quanto a sostanziale fedeltà nei confronti di un testo al quale quasi niente o aggiunge, e del quale pochissimo modifica, il lavoro di Lerici come traduttore, oltre a una trasposizione della stesura originale in versi liberi italiani nei quali spesso ricorrono le rime, si è rivolto soprattutto a un diverso montaggio delle scene, sempre però all'interno della struttura calderoniana. O meglio: piuttosto che di un « diverso montaggio », è il caso di parlare di un « allineamento » delle scene stesse in una concomitanza di tempo e di spazio, in modo tale che la presenza simultanea dei personaggi potesse produrre non soltanto un ideale interscambio, un intersecarsi continuo di situazioni e di battute, ma pure un uso stesso del personaggio non più soltanto come espressione di una misura umana che come elemento di una scenografia in atto.

È chiaro che, a questo punto, gli elementi scenografici tradizionali dovevano essere ridotti all'osso più scarno della funzionalità. Ecco infatti apparire, contro uno sfondo nero, solo una piattaforma convenientemente articolata su diversi livelli, che, con un minimo di elementi scomponibili e praticabili, poteva offrire il suo legno ruvido e chiaro alla contemporaneità di azioni e, in generale, al gioco scenico promosso dalla rielaborazione strutturale del testo già descritta, con il puntuale soccorso di decine di riflettori « a vista » alternativamente o insieme indirizzati su tale piattaforma, ora incrociandosi a stabilire diaframmi fra i diversi gruppi di attori, ora incentrandosi su certi personaggi e situazioni. E, in questo spazio scenico, in queste luci, ecco svilupparsi la vicenda della *Devozione alla Croce* che pur destituita (anche per via degli astratti e a volte sconcertanti costumi, anch'essi firmati dalla già citata scenografa Gambaro) di ogni riferimento storico e ambientale, rimaneva pur quella che Calderon pretese di collocare nei dintorni di una Siena del tutto immaginaria ma che in realtà non potrebbe meglio rispecchiare i caratteri feudali, i pregiudizi, il malinteso e cupo Cattolicesimo della Spagna secentesca.

Ricordiamola brevemente, questa « vicenda ». Un assurdo codice d'onore, che impone di colpire non solo una colpa accertata ma anche quella solo vagamente sospettata e quindi magari inesistente, induce il gentiluomo Curzio, nell'antefatto da cui discende tutta la commedia, a uccidere la moglie che è sul punto di essere madre. Ma accade, allora, un miracolo: che una volta disceso dalla deserta montagna dove aveva creduto di « fare giustizia », e rientrato a casa, lo stesso Curzio ritrova nel letto l'innocente consorte con accanto la neonata figlioletta Giulia, ignorando tuttavia che sulla stessa montagna da cui torna, sotto una croce fonte del miracolo, un altro figlioletto, gemello di Giulia, è rimasto abbandonato, e che proprio questo figlioletto, raccolto e allevato amorevolmente da un pastore, una volta fattosi giovanotto, sarà destinato a innamorarsi, ricambiato, di colei che non saprà naturalmente essere sua sorella: di Giulia, insomma, cui si presenterà con il nome di Eusebio. Se l'inconsapevole incesto viene evitato, ciò consegue, altrettanto inconsapevolmente, alla sprezzante alterigia di casta del pur decaduto Curzio il quale preferisce mandare la figlia in convento piuttosto che di concederla per l'appunto a quel giovane Eusebio che non è nobile par suo, ma ciò non basta: la pretesa dello stesso Eusebio suona come un affronto agli occhi di Lisardo, altro fratello di Giulia, che sfida il pretendente a duello e n'esce trafitto a morte.

Di qui, tutto il resto: la vendetta cercata da Curzio dopo l'uccisione di Lisardo, e la lunga caccia ad Eusebio costretto a rifugiarsi sui monti e a diventare un bandito la cui ferocia è soltanto mitigata da quella « devozione alla Croce » (a una croce che il giovane reca segnata sul proprio petto, da quanto è nato) in cui non deve intendersi tuttavia un atteggiamento di vera religiosità, in uno spirito autenticamente cristiano, ma solo una forma quasi superstiziosa di confidenza in una protezione che il giovane ha sperimentato di ricevere, in diverse vicende, e in cui egli continua quindi ad affidarsi come a uno scudo misterioso quanto sicuro. Così, l'incesto è ancora evitato, quando riuscito a penetrare nel convento e nella cella stessa di Giulia, Eusebio ne fugge sconvolto avendo scoperto sul petto della fanciulla lo stesso simbolo della Croce. Ma come può capire Giulia l'improvvisa fuga, e il terrore, del giovane amato? Eccola dunque abbandonare il convento, camuffarsi da uomo, agire anch'essa come un bandito, al fine di raggiungere colui che l'ha umiliata senza neppure possederla. Infine la muta degli inseguitori si chiude intorno al disgraziato Eusebio, e l'immancabile agnizione fra padre e figlio avviene quando il giovane è ormai mortalmente ferito, lasciando quindi spazio a un doppio miracolo: la resurrezione di Eusebio, il quale può così ottenere l'assoluzione invocata, e l'ascesa al cielo di Giulia che si abbraccia alla Croce nel momento in cui sta per essere raggiunta dalla furia del padre.

Davanti a una simile materia, in rapporto a una tale vicenda che tutto sembra evidentemente sopportare meno che un'interpretazione in chiave naturalistica e psicologica, riesce di conseguenza piuttosto accettabile la linea formale di uno spettacolo come quello proposto dallo « Stabile » di Torino, ma non certamente sino al punto d'intendere una tale linea, oltre i limiti di un interessante esperimento stilistico, quale misura espres-

siva di un'« attualità tematica » che si è preteso d'individuare nella tensione fra un uomo decaduto, disperato, e la Grazia che può essere ottenuta solo con la speranza di un riscatto extra-naturale, con una forte spinta verso l'alto.

* * *

Ora, prima di arrivare a quello che si può considerare probabilmente il più interessante spettacolo della stagione per quanto riguarda i modi e i risultati di affrontare i classici con spirito e con strumenti espressivi contemporanei, voglio dire il *Riccardo III* di Shakespeare messo in scena da Luca Ronconi con Vittorio Gassman protagonista, è necessario almeno un accenno ad alcuni altri allestimenti che, con maggiore o minore impegno, e con esiti più o meno apprezzati, hanno diversamente implicato registi e attori sempre nella ricerca di nuovi possibili rapporti fra i nostri tempi e famosi testi del passato.

Non è, voglio precisare, che il fatto di limitarmi a un « accenno » circa questi spettacoli significhi un giudizio sommariamente negativo di essi, o almeno uno scarso riguardo. No: se, ad esempio, escludo da questo rapporto sulla stagione appena trascorsa uno spettacolo molto bello e importante come *I dialoghi* del Ruzzante, ulteriore testimonianza della spiccata congenialità e del sempre più acuto approfondimento filologico che Gianfranco De Bosio manifesta nei confronti del grande commediografo veneto del Cinquecento, oppure una rappresentazione assai felice, ricca di invenzioni e di umori, acutamente orchestrata e scandita dalla regìa di Luigi Squarzina qual è quella dei *Due gemelli veneziani* di Goldoni, ciò consegue solo alla circostanza che si è trattato, nell'un caso e nell'altro, della ripresa (sia pure con qualche variazione, specie nel caso del Ruzzante) di allestimenti che i « teatri stabili » rispettivamente di Torino e di Genova avevano già presentato in altre stagioni, e di allestimenti, quindi, che hanno già offerto in passato materia di estesi e numerosi commenti. In quanto, poi, a *Le baccanti* di Euripide messe in scena allo « Stabile » di Genova ancora da Squarzina, con una nuova traduzione di Edoardo Sanguineti e con un'interpretazione scenica tale da presentarsi come un « caso-limite », o comunque come una punta avanzatissima, in tema di « lettura » e di proposta moderna di un classico, e in quanto a un *Agamennone* di Alfieri manomesso nel testo e presentato dal regista Davide Montemurri per l'interpretazione di Giorgio Albertazzi e Anna Proclemer, a due testi goldoniani, *La vedova scaltra* e *La bottega del caffè*, allestiti rispettivamente da Franco Enriquez con la sua « Compagnia dei quattro » e da Giuseppe Patroni-Griffi al « Teatro Stabile di Roma », a *Il misantropo* di Moliere affidato dal « Teatro Stabile di Torino » al regista francese Roger Mollien con Glauco Mauri protagonista e infine a una *Rappresentazione per Enrico V* di cui la « storia inglese » di Shakespeare, liberissimamente « ristrutturata » e interpolata, non è stata ritenuta che pretesto di un ampio e popolare spettacolo audio-visivo presentato da Virginio Puecher, con le insegne dello « Stabile » di Bologna, sotto le grandi volte di « palazzi dello sport » o di padiglioni fieristici, si tratta

semplicemente di una serie di titoli che corrispondono ad altrettante mie lacune in fatto di presenza diretta agli avvenimenti teatrali, e insomma ad altrettante buone occasioni per astenermi da una classificazione e da un giudizio che si potranno più opportunamente cercare nei commenti stesi nelle diverse occasioni da altri « spettatori-critici ». Per quanto mi riguarda, eccomi dunque al *Riccardo III*. Chi ebbe occasione di assistere al *Gioco dei potenti*, a quel grande spettacolo (tanto ampio da doversi suddividere in due serate) che Giorgio Strehler costruì tre anni or sono al « Piccolo » di Milano elaborando liberamente le tre parti dell'*Enrico VI* di Shakespeare, non ne avrà certo dimenticato il finale: conclusa la lunga e sanguinosissima « Guerra delle due rose » (1455-1471) con il trionfo della « rosa bianca » di York su quella rossa di Lancaster, i cortigiani dell'appena incoronato Edoardo, in leggiadri costumi azzurri, intrecciavano sul fondo della scena una danza languidamente rituale, quasi a manifestare i piaceri restituiti dalla pace ma soprattutti i favori promessi dalla vittoria, mentre in primo piano, nello stesso tempo, una figura nera, deforme, diabolica, in un suo balletto solitario e sinistro, sembrava già suscitare, come lugubri fantasmi, le immagini di altri futuri giorni di sangue, di altri futuri avvenimenti atroci e luttuosi, che non sarebbero difatti tardati a giungere dal momento che proprio quella figura nera, quel fratello minore del re che si chiamava Riccardo, poi Duca di Gloucester, si proponeva di determinarli per suo infernale disegno e con suo feroce accanimento.

Anche nel testo originale, nella scena dell'incoronazione che conclude la terza parte dell'*Enrico VI*, i neri progetti di Gloucester vengono chiaramente annunciati, del resto, in due brevi « a parte » del personaggio destinato a essere protagonista della successiva « storia inglese », appunto il *Riccardo III*, che uno Shakespeare ancora acerbo, ma di un genio già lampeggiante, avrebbe aggiunto un anno o due più tardi, quindi fra il 1592 e il 1594, alla trilogia in cui per la prima volta (certo non senza concorsi altrui) si era cimentato come drammaturgo. *Riccardo III* appare dunque come il logico e necessario completamento di un grande racconto storico, di un ciclo tragico di vicende strettamente concatenate che, traendo le loro origini dalla deposizione di re Riccardo II (1939) ad opera di un Lancaster incoronato con il nome di Enrico IV (questi antefatti, si sa, furono argomenti di altre quattro « storie inglesi » che Shakespeare scrisse successivamente, in età più matura, e con arte ben più acuta e vigorosa) non si esauriscono affatto con la sconfitta della « rosa rossa », con la morte di Enrico VI e con il regno della famiglia York, ma passando attraverso le lotte di quest'ultima, spinte sino a una pressoché totale autodistruzione, riuscirono infine a placarsi solo con l'avvento di Enrico di Richmond (1485) che fu il primo re, con il nome di Enrico VII della dinastia dei Tudor, cioè la dinastia di quella stessa Elisabetta sotto il cui regno visse e operò Shakespeare.

Era necessario, mi sembra, sottolineare la stretta dipendenza del *Riccardo III* dalla trilogia dell'*Enrico VI*, ed era necessario soprattutto sottolineare come le vicende che si espongono nel dramma non siano gli ultimi fatali anelli di una catena storica lunga quasi un secolo, per giungere

a un atteggiamento giustamente obiettivo e distaccato nei confronti del testo, e per capire, in particolare, l'interpretazione che ne ha proposto il regista Luca Ronconi, d'accordo con il protagonista Vittorio Gassman, nello spettacolo che in due soli mesi di recite, è stato presentato dallo stesso Gassman congiuntâmente allo « Stabile » di Torino, nell'agile, secca e ben scandita nuova traduzione in versi di J. Rodolfo Wilcock.

Rivediamo insieme, dunque, questo spettacolo, che nonostante certe notevoli imperfezioni e certi marcati difetti, non è comunque facile dimenticare. Il sipario si alza, e appare una scena (opera dello scultore Mario Ceroli) interamente delimitata da alte pareti di legno greggiio e crudamente illuminata come per esaltare proprio questa sua materia ruvida, essenziale. La scena è assolutamente disadorna ove si tolga una sorta di rozzo mappamondo, anch'esso ligneo, che ruota (con significato evidentemente simbolico) al centro di una struttura di travi, con zoccoli di ferro, che vagamente sembra effigiare una gabbia. E subito il pensiero corre a Riccardo, al protagonista, al gibboso e rachitico mostro umano di cui si sta per assistere alle gesta infami e alle inifinite, astute, crudelissime trame, intese a fargli usurpare un trono quanto mai precario.

Secondo Shakespeare (ma con scarso conforto della storia), questo Riccardo è una belva, e la gabbia dunque ben gli sta. Ma, secondo il regista, non digiuno di molti e anche recenti studi sull'argomento, nella gabbia ci possono star tutti: Riccardo e le sue vittime, Riccardo e i suoi parenti, e i suoi nemici, tutti i personaggi di quest'ultima feroce guerra dinastica quanto i loro predecessori nel giro di quasi un secolo insaguinato dall'odio più feroce, dalla contesa all'ultimo sangue fra due famiglie per la conquista del trono e del potere, dalla serie di stragi e di vendette che falsamente ammantandosi di « diritti divini » riguardanti il trono, ipocritamente sempre appellandosi alle ragioni di una « guerra santa », in effetti non dipendevano che da un'avidità connessa meno ancora all'ambizione sfrenata dei titoli quanto al sostanzioso possesso delle province e dei castelli inglesi, fonti di potenza che di ricchezza.

Ecco perché intendevo sottolineare quanto sia importante il richiamo ai « precedenti », e alle vicende dell'« Enrico VI » in particolare. Riccardo è un mostro, sembrano riassumersi, coagularsi, e simbolizzarsi addirittura nello stesso ripugnante aspetto fisico del personaggio, tutte le mostruosità consumate prima di lui, lungo la stessa vicenda storica da cui discende e in cui è coinvolto, in una condizione della giungla che si rivela alivello di lotta per il potere: una « condizione » che assai bene è stata espressa, nello spettacolo realizzato da Ronconi, in quella corte di Edoardo grottescamente raccolta, sugli scalini di una rozza gradinata, come una sorta di mascherata ignobile, emergente da tempi ancora oscuri e rozzi, e alla quale i costumi bellissimi di Enrico Job, con certe dilatazioni abnormi, con certe pellicce selvagge, conferivano qualcosa di primitivo e di ferino.

Di qui discende l'impostazione recitativa. Come si può pensare, alla luce di quanto si è detto, che Riccardo sia davvero il solo mostro efferato della situazione (secondo radicate tradizioni teatrali) rispetto a una serie di vittime innocenti? E come si può pensare di giustificare questa singola, spaventosa, disumana mostruosità sotto un profilo psicologico, di « carratte-

re », anche tenendo conto magari dei « complessi » dipendenti nel caso dalla deformazione fisica del personaggio, dalla sua conseguente quanto cosciente impossibilità di farsi amare, quando nel testo le gesta di Riccardo appaiono talmente meccaniche, determinate, addirittura monotone nella loro successione, senza trovare contrasti (se non fuggevolmente, alla fine) nei trasalimenti della coscienza, o almeno nel pungolo del dubbio? E come si potrebbe credere davvero, in particolare, a un vero « successo » di Riccardo, una volta scontata l'abile, anche divertente ma in definitiva sommaria schermaglia verbale inventata da Shakespeare, prima quando seduce quell'Anna, per farne sua moglie, di cui ha ucciso il marito e il suocero, e poi quando induce la cognata Elisabetta, di cui ha ucciso i due figli maschi, a concederle in sposa (essendo Anna ormai defunta, non certo di malattia naturale) la superstite figlia?

È chiaro che tanto Anna quanto Elisabetta, entrambe coinvolte nel tremendo e alienante « gioco » del potere, sono disposte a rinfoderare ogni loro strale vendicativo, a deflettere dalla loro pietà, ad asciugare rapidamente le loro lacrime, a dimenticare i loro gravissimi lutti, pur di tornare in qualche modo a un ruolo di « protagoniste »: regine, o madri di regine. È giusto, allora, che le loro interpreti si espandano in toni volutamente retorici e convenzionali, come in una sorta di parodia della tragedia greca che in effetti è richiamata solo esteriormente ma intimamente negata nel fatto stesso che al « fato » irrespingibile, arcano, qui si sostituisce il meschino disegno umano, e l'urto di meschinissimi interessi.

Era giusto che, in questa chiave, dunque, recitassero con effetti ovviamente sconcertanti, ma efficacissimi e precisi a loro modo, Edmondo Aldini e Marisa Fabbri, e ancor più giusto, quando si univa alle loro lamentazioni quella indomita argherita, moglie del defunto Enrico VI, che lungi dal farsi compiangere come vittima, si fa ricordare invece come demone fra i demoni delle precedenti vicened, è che questa ex regina, nel caso affidata alle vibratissime corde di Edda Albertini, apparisse nella corte nemica (a dispetto dalla storia, naturalmente) come un fantasma dal volto incenerito, a pronunciare le sue maledizioni con lo sguardo vitreo e con voce stridula, isterica, come un'Erinni scatenata più dall'odio che da giusta sete di vendetta, o meglio proprio come quella « vecchio strega grinzosa », come la definisce Riccardo. In quest'ultima, comunque, si giustificano certi toni altissimi, esasperati, la cui opportunità, ferma restando l'impostazione dei personaggi, è sembrata oltremodo opinabile nei confronti delle altre due donne già citate, mentre la stessa alta tonalità, per quanto riguarda Maria Fabbri, che impersonava la Duchessa di York, ha condotto a risultati naturalisti piuttosto contrastanti con l'impostazione generale.

Ma ripensando a uno spettacolo intelligentemente intuito anche se non perfettamente realizzato, occorre ricordarsi d'altre palesi contraddizioni rispetto alla sua fondamentale impostazione: per esempio certa « dignità » conferita dai rispettivi interpreti Carlo Montagna e ario Erpichini a personaggi come i fratelli di Riccardo, il re Edoardo e Clarence, che, stando sempre ai « precedenti », non risultano proprio come stinchi di santi, e dovrebbero dunque anch'essi figurare spietatamente denunciati come complici nel « gioco » del quale il protagonista finisce per essere in-

fine l'ultimo mossiere, il definitivo risolutore, e ciò sembra quasi per disegno di una superiore logica della storia (se non si vuol parlare di « giustizia » idealmente intesa, di religiosa o laica promozione) piuttosto che per sua personale, odiosa, e senz'altro indubbia malvagità.

Riconosciute in fretta le buone prestazioni offerte nello spettacolo da Mario Carotenuto, Umberto D'Orsi e da molti altri attori, rimane da dire del « mossiere », appunto, del gioco, di quel definitivo risolutore, di quel tremendo quanto logico « grande meccanismo » divoratore, anzi autodistruttore, che è per l'appunto Riccardo III nell'interpretazione che ne ha offerto Gassman.

« Una magnifica parte per un attore dal fiato lungo e dalla voce robusta », fu scritto, ricordando anche che Shakespeare la confezionò forse sulla misura del « mattatore » di cui disponeva e che gli serviva, cioè Richard Burbage, e che puntualmente attrasse la maggior parte dei « mattatori » successivi, da Garrick a Kean, da Irving a Laurence Olivier (autore quest'ultimo, oltreché interprete, del noto film tratto dal dramma) per fare soltanto pochi nomi. Si sa, comunque, per venire al caso nostro, che « fiato lungo e voce robusta » non difettano certo a quest'ultimo nostro « mattatore » che è Vittorio Gassman, e appariva d'altra parte ineivtabile, date le sue straordinarie caratteristiche, che il personaggio venisse ricondotto in qualche modo alle misure dell'attore più di quanto l'attore stesso venisse disposto a sparire nel personaggio.

Quella che Gassman ha fornito di Riccardo III mi sembra comunque un'interpretazione intelligente, sorvegliata, in certo senso sobria, e soprattutto acutamente rivolta a contrapporre, rispetto alla grossolanità grottesca dei cortigiani, un'ironia cinica, sottilmente spietata, che rifuggendo da un facile « satanismo », e anche da un « machiavellismo » di maniera, ha intonato e sorretto lo spettacolo proprio nella misura difficile, interessante, anche se non del tutto coerente, cercata dal regista e sostanzialmente apprezzabile.

* * *

Ormai trascorsa la grande ondata di rappresentazioni pirandelliane che aveva coinvolto nei due ultimi anni quasi tutti i registi e gli attori italiani (sulla cresta più alta non si è più visto che la « ripresa » di quello straordinario e straziante spettacolo che Giorgio Strehler ha tratto dai *Giganti della montagna*) ben poco spazio, rispetto agli Shakespeare e ai Goldoni, agli Euripide e ai Molière, ai Calderon e via dicendo, hanno trovato nell'ultima stagione i « classici moderni » come stimolo di nuove revisioni e comunque di prove interpretative: talmente poco spazio che, in esso, non mi sembrano degni di ricordo altro che due allestimenti offerti da « Stabili » periferici, quelli di Trieste e dell'Aquila, rispettivamente con *Il piccolo Eyolf* di Ibsen e con *Il pellicano* di Strindberg.

Il primo di questi due spettacoli, rappresentato anche a Milano e in altre città, è da considerarsi, mi pare, come un esito singolare, e del tutto positivo, di quel regista colto, sensibilissimo, e di molto talento, che è Aldo Trionfo: un regista al quale il teatro italiano non ha probabilmente

concesso acora tutte e possibilità di esprimersi compiutamente. Il suo *Piccolo Eyolf* è nato da un'attenta lettura di un saggio di Scipio Slataper sul dramma, (con il conseguente riconoscimento della singolare modernità e addirittura di certe sorprendenti anticipazioni — come quella di alcune teorie freudiane — che lo stesso Slataper additava in questa matura e finissima opera del drammaturgo norvegese) ma si è risolto scenicamente, in modo piuttosto audace ma molto suggestivo, secondo una personale scelta del regista che ha visto e restituito il testo in chiave pre-Espressionistica, con una conseguente utilizzazione di tutti gli strumenti interpretativi secondo motivi « tematici », assolutamente non realistici, accentuati da una recitazione estremamente stilizzata cui soprattutto ha mirabilmente aderito una splendida Franca Nuti, e ancora dall'uso simbolico e talora violento delle luci, e da una colonna musicale (Beethoven e Wagner) ampiamente e decisamente impiegata per sottolineare le illusioni e le disfatte di un orgoglioso idealismo. In quanto allo Strindberg presentato dal Teatro Stabile dell'Aquila, si è trattato di uno spettacolo a livello, per così dire, « sperimentale », e ciò prescindendo anche dalla giovane età (e quindi dal caldo fervore) del regista Gian Pietro Calasso e dei più o meno suoi coetanei componenti di una « compagnia-studio »: « sperimentale », voglio dire, soprattutto nel senso di una ricerca stilistica che, in modo non molto diverso dall'Ibsen proposto da Trionfo, si è rivolta a un'interpretazione magari discutibile ma certamente a suo modo efficace del *Pellicano* e in generale del mondo strindberghiano, risultando in definitiva un saggio molto promettente circa le qualità del regista già citato, dello scenografo Sandro La Perla, e almeno di alcuni fra gli interpreti (Anita Laurenzi, Pietro Biondi, Ernesto Colli) anche se i limiti dell'allestimento sono risultati evidenti.

* * *

A questo punto, in un panorama della stagione teatrale italiana 1967-68, si potrebbe ritenere chiuso il vasto capitolo riguardante gli impegni più spiccatamente interpretativi e in generale quegli spettacoli da riguardarsi soprattutto sotto il profilo registico, a seconda delle diverse « letture » e delle diverse nuove proposte di testi classici, e si dovrebbe quindi affrontare quel secondo aspetto della stagione in esame, e di ogni stagione teatrale in assoluto, che consiste nelle « novità » offerte dalla drammaturgia contemporanea, e che implica uno spostamento di attenzione dal regista all'autore. Ma vuole il caso che ancora l'opera del regista, e lo « spettatore » che ne è conseguito, per diverse e anzi opposte ragioni, si prospettino con una loro importanza addirittura condizionante, risolutiva, proprio a proposito delle due novità italiane che hanno forse richiamato maggior pubblico, e delle quali, comunque, si è soprattutto discusso, nel corso dell'ultima stagione, cioè *La Monaca di Monza* di Giovanni Testori messa in scena da Luchino Visconti e *Metti una sera a cena* di Giuseppe Patroni Griffi nell'allestimento di Giorgio De Lullo.

Nel caso della *Monaca di Monza* è necessario subito chiarire che una

cosa sono le 181 pagine dello scrittore lombardo raccolte nel volume edito da Feltrinelli, e tutt'altra cosa è lo spettacolo che Luchino Visconti ha tratto da quelle stesse pagine con ogni sorta di personale arbitrio: dai tagli più massicci, dalle eliminazioni complete di personaggi, sino a interventi e modifiche anche radicali nella struttura drammaturgica. Testori, nel suo testo, si è limitato a suggerire, in termini molto vaghi e cauti, un'azione collocata nei nostri giorni, nella Monza industriale di oggi, immaginando che un rinnovato esame di coscienza compiuto da Marianna De Leyva, la rivendicazione ostinata del suo diritto all'amore, i motivi della sua disperata passione, e in definitiva un nuovo processo che la sciagurata monaca, meglio nota nei tratti artisticamente magistrali ma storicamente inesatti della manzoniana Gertrude, viene a sua volta intentando contro tutti coloro che determinarono la sua storia, o almeno la condizionarono colpevolmente, nascano, nei giorni nostri, da una assemblea di spettri stanati dai loro sepolcri e messi nuovamente a confronto, sui temi di un dibattito eterno fra la carne e lo spirito, dalle ruspe o benne intente a scavare nel suolo di quel monastero di Santa Margherita che fu teatro, fra il 1557 e il 1608, e non quindi in quella metà del seicento in cui li colloca il Manzoni, di fatti tanto sconvolgenti e atroci.

Questi fatti sono noti, si ripete, non tanto per via dell'invenzione poetica che occupa due capitoli dei « Promessi sposi » con notazioni psicologiche finissime ma con una reticenza la cui « sublimità », da qualcuno esaltata, può apparire anche opinabile, quanto per via dei progressivi accertamenti storici man mano tentati e approfonditi al massimo dal noto volume che Mario Mazzucchelli pubblicò nel 1961 dopo aver potuto consultare ampiamente l'intero incartamento riguardante il processo alla « Monaca di Monza » e ai suoi complici custodito nell'archivio della Curia Arcivescovile di Milano. Il testo di Testori è dunque fondamentalmente basato sugli accertamenti rigorosi effettuati appunto dal Mazzucchelli, e se si allontana in qualche punto dalla stretta verità storica è soltanto per sostenere una sua visione della protagonista che ambisce a sottrarsi ai vincoli strettissimi di un limitato giro d'anni per svolgersi quasi « fuori del tempo », in uno spazio senza principio e senza fine in cui la coscienza può continuare a richiamare ogni ombra e memoria, in un ossessionante monologo meno rivolto agli uomini che a Dio.

La posizione di Visconti rispetto al testo è stata oggetto di molte discussioni e ha fatto addirittura correre il rischio di mandare all'aria all'ultimo momento uno spettacolo che l'autore, evidentemente, non poteva in alcun modo approvare. Del resto, il regista era stato esplicito, sin dalle prove, a quanto si può ricordare da certe sue affermazioni abbastanza sconcertanti: « Il testo, per me « — diceva per l'appunto il regista — » presenta molti limiti: è prolisso, eccessivo nel linguaggio e nella lunghezza, costruito confusamente e in modo non sempre traducibile in fatto teatrale. Così, ho dovuto lavorare molto per rendere sulla scena ciò che Testori aveva scritto. Si è trattato di un lavoro di chiarificazione, soprattutto, perché davvero al pubblico potesse arrivare qualcosa di intellegibile ».

Purtroppo, mi sembra invece il caso di dire che il regista ha fatto

tutto il possibile (certo in buona fede, immagino, ma con soluzioni talmente maldestre da sbalordire chi ricorda certi suoi memorabili e straordinari spettacoli) per rendere invece « intellegibile », per non « chiarificare » affatto, e addirittura per « massacrare » quel testo, dalla cui regìa, non risultando che vi fosse perentoriamente obbligato, Visconti avrebbe dovuto astenersi dal momento che lo trovava, per l'appunto, « prolisso, eccessivo, confuso e non traducibile scenicamente ».

E poi, che significa nel caso « prolissità » e « confusione »? Forse si vuole alludere alla sinuosa e talora traboccante ricchezza di un linguaggio che si gonfia e si distende nel testo? Oppure a quell'assemblea tetra e allucinante di fantasmi richiamati in qualche modo, da qualche fatto successivo al tempo della loro umana incarnazione, che in uno spazio vuoto del tempo, quello spazio eterno nel quale nulla può cominciare e nel quale nulla può finire, nel dramma perenne del conflitto fra la materia e lo spirito, fra la carne che vuol farsi verbo, e il verbo che deve calarsi nella carne per riscattarla, tornano a dilianiarsi, a soffrire, a incolparsi e a scolparsi, nel modo angoscioso e inestricabile del peccato cui è soggetto l'uomo, e nel quale addirittura l'umanità deve toccare il suo punto di prova e di possibile redenzione secondo quella « battuta-chiave » del dramma che, per bocca della monaca Virginia, cioè Marianna di Leyva, suona esattamente così: « Gian Paolo, amore mio, vieni a prendere la tua serva. La musica dell'inferno è musica umana, quella degli angeli che vedi fermi a maledire i nostri abbracci è musica della morte »?

Solo in brevissimo margine, vorrei aggiungere come il « linguaggio » tanto contestato di Testori, nell'occasione, oltre che alle ragioni drammaturgiche già esposte, richiede d'essere giudicato in rapporto a una particolare evoluzione dello scrittore che gli esperti di lettere hanno individuato nel passaggio dal « neo-realismo » narrativo dei « Misteri di Milano » allo stile manieristico-barocco di un poema dal titolo rinascimentale, « trionfi », che a sua volta evoca nomi e fantasmi, dal Petrarca al Mantegna, in una rappresentazione sacro-profana del dramma umano che « si snoda » (come rilevò Lorenzo Gigli), « in una galoppante esplorazione di dimensione cosmica che utilizza tutti o quasi tutti i motivi della sete esasperata di conoscenza, della inquietudine e dell'angoscia delle generazioni contemporanee, curve sugli abissi del mistero che accomuna l'origine all'epilogo e si riveste di tragiche luci ».

Sono parole, che si potrebbero benissimo applicare anche al senso profondo, sia tematico che linguistico, della « Monaca di Monza ». Ma purtroppo Visconti non le ha lette, o non ha saputo sostituirvi una altrettanto adeguata e sottile interpretazione, in chiave scenica, del testo che tanto mal volentieri (stando alle sue affermazioni) si è trovato a mettere in scena. Ne è conseguita una regìa sbagliata, banale, assurda, e cui non sarebbe difficile sostituirle l'intero e meditato disegno di una versione affatto opposta, e non solo in sede teorica, letteraria, ma nel fatto più concretamente teatrale. Si, perché non mai stato messo in dubbio che la rappresentazione teatrale possa anche assumere la forma di un oratorio o di qualcosa del genere dove il conflitto fra le parole, fra gli argomenti, fra le argomentazioni opposte, nel viluppo disperato teso a una sete di

verità e di giustizia, possa egregiamente sostituire quello che s'intende come « movimento » nel senso più banalmente scenico.

Purtroppo, Visconti ha dimostrato, nel caso, non dico di capire pochissimo (ipotesi del tutto inammissibile, conoscendo intelligenza dell'uomo) ma di calpestare volutamente, nella ricerca di un successo plateale inifinitamente più facile, un testo che ha cercato i suoi difetti e le sue sproporzioni (l'ingombrante, ingiustificata costante presenza del « vicario inquisitore » quando basterebbe che i vari personaggi, tutti dannati, si dilaniassero fra loro, in un « processo » non formale ma richiamato dalla loro stesse viscerali passioni e atrocità, o ancora certe insistenti e monotone iterazioni nel monologo della protagonista Marianna) ma che ha pure una sua aura di notevole, alta, nobiltà letteraria, un suo nucleo profondo e sia pure ossessivo di esasperazione del necessario trapasso nel « peccato » come istanza di un cattolicesimo « scomodo » e tormentato, e infine una sua turgida e ben rilevata prospettiva drammaturgica (certo quella appunto dell'« oratorio », o di una disputa ossessiva, blasfema, ma pure anelante a una luce di amore e di purificazione, fra un viluppo di fantasmi dannati), con tutta la plasticità scenica afferrabile solo da un impegno assolutamente coragioso, disinteressato e del tutto congeniale alle ragioni e allo stile dell'autore.

Si deve dunque concludere (non senza quella tristezza già suscitata da altre prove dell'evidente declino del regista sia in campo teatrale che cinematografico, dal *Giardino dei ciliegi* a *Lo straniero*) che Visconti, nell'occasione, ha sbagliato proprio tutto.

Ha sbagliato a mettere in scena un testo in cui evidentemente non credeva. Ha sbagliato ad amputarlo di parti fondamentali (come rendere « intellegibile » al pubblico quella « Monaca di Monza » da cui sia stato sottratto il dramma originario della nascita, di quell'unico e odioso contatto fra genitori che si odiavano e che mai avrebbero desiderato un frutto da una congiunzione quasi mostruosa?) e ha sbagliato, soprattutto, a prendere alla lettera, a ingigantirla in una scenografia (sua) piuttosto brutta e comunque insensata, (con quella piccola ruspa da una parte, con quel vago accenno a un cantiere, con quei poveri e scarsi archi echeggianti un tempo perduto, con queli « praticabili » di comodo, utili a uno « spazio scenico » solo fittizio e rudimentale) le scorse vaghe indicazioni con cui Testori, alludendo così cautamente a un tempo presente, intende soprattutto richiamarsi alla « sopravvivenza » di un dramma non concluso, e in generale all'eternità di quel grande problema, di quella grande angoscia che non è necessariamente legato all'oggi, come al passato o al futuro, ma alla continuità eterna, senza tempo, dell'uomo dilaniato attraverso la via inevitabile del peccato, della conseguente sofferenza, e dell'anelito che solo può condurre a un Dio sia pur prima bestemmiato.

Adesso sarebbe persino ingeneroso rimproverare al regista tutte le sue incongruenze, i suoi errori, le sue cadute. Ma Visconti dovrebbe spiegare almeno come ha potuto permettersi di ambientare in una sorta di « piper club », al ritmo di « shake » (con effetti fra l'altro modestissimi) l'uccisione di Gian Paolo Osio subito dopo aver fatto apparire armigeri in piena uniforme spagnolesca (in « rispetto storicistico ») per arrestare la

sventurata « monaca ». Oppure che significato possano avere quelle vaghe, intermittenti insegne al « neon » nella penombra costante, o quasi, nella quale si soffoca l'azione, o meglio il processo, nell'ombra giusta della memoria impalcata che le compete. Insomma: o la provocazione, e la contaminazione, e lo sprofondarsi intero di una storia remota in un tempo presente, ossessionato al massimo dal sottolinearsi di miti e convulsioni del nostro tempo, poteva assumere un aspetto totale di rottura e di contestazione (non so con quanto consenso del mite Testori) oppure tutto doveva essere ricondotto alla misura severa, distaccata e a suo modo precisa del testo originale. Ma non si è fatta né l'una né l'altra cosa.

Il che non toglie che Lilla Brignone abbia bene imposto ancora una volta la sua misura ostinatamente opposta a ogni « sfogo » facile, dimostrandosi nel caso assai più acuta e consapevole del regista nella coscienza di recitare la parte di una protagonista « morta »: quindi con la giusta lontananza, con il giusto distacco critico e raziocinante che non si rifiuta tuttavia di rievocare in fervidi e balenanti slanci, là dove occorra, le accensioni dello spasimante amore, resistente anche oltre i delitti, per quel Gian Paolo Osio alla cui emblematica rappresentazione del « male », o meglio della « bestemmia » contro un Dio da profanarsi nella esecrabile affermazione di una « potenza umana », o meglio di una « prepotenza » esaltata più ancora che concessa dai tempi, sia pure nei panni moderni e sconcertanti di una sorta di « blouson noir » o di « teddy boy » abbastanza incallito, l'ottimo Sergio Fantoni ha prestato una proterva e tutt'altro che monocorde gamma d'intonazioni. Ma sia il Fantoni, come la bravissima Valentina Fortunato, quest'ultima nel delirare di quella rustica Caterina da Meda che, almeno per una notte, non dispiace all'Osio, da cui sarà poi uccisa come una bestia, risultavano in fin dei conti personaggi troppo « vivi », troppo « presenti », nell'assemblea di spettri alla quale Testori affida il suo « oratorio ».

Il fatto, temo, è che Visconti, maneggiando le forbici e portando a suo modo sulla scena i personaggi di Testori, si sia completamente dimenticato (o abbia voluto deliberatamente ignorare) che tutti questi personaggi sono morti, che il loro aspetto è quello di schedetri, o di spettri sanguinanti, evocati da sepolcri antichi, e che la loro voce remota, pur se può suonare ancora ammonitrice, ma con la roca e spezzata intonazione che si addice appunto ai morti, ai fantasmi, circa il presente e il futuro di creature sempre dibattute fra la « musica umana » dell'inferno e il celestiale canto della morte.

Se nello spettacolo diretto da Visconti *La Monaca di Monza* è apparsa talmente distorta, per non dire distrutta, ecco invece che solo l'opera di un altro regista, Giorgio De Lullo, sembra giustificare, dilatare, valorizzare certo al di là dei suoi scarsi meriti, quell'altra nuova commedia italiana, cui ho già accennato, che è *Metti una sera a cena*, di Patroni Griffi, e che è stata proposta quest'anno ai pubblici di Milano, Genova, Torino e altre città dopo le rappresentazioni riservate nella stagione precedente solo agli spettatori romani. La commedia, a mio avviso, risulta sostanzialmente viziata dalla pretesa, e quindi dallo sforzo vano, di presentare come un fenomeno concreto e universale della società contempo-

ranea quella che in effetti appare invece solo un'ipotesi assai dubbia o tutt'al più una constatazione che l'autore può aver fatto nei limiti molto ristretti di un ambiente particolare, equivoco e sofisticato, ai margini della società stessa.

Di quale ipotesi si tratti è presto detto: che la vita di gruppo si sia andata oggi sostituendo a quella di famiglia, e che nessuna possibilità di salvezza possa concedersi alla coppia che ancora intenda isolarsi in un suo rapporto *tradizionale* (ma meglio sarebbe dire *naturale*) di reciproco possesso e di reciproca fedeltà invece di legarsi ad altre coppie, o comunque ad alcuni « affettuosi amici », in un giro di rapporti complicati quanto soggetti alle particolari norme del gruppo. Ora, non sembrando neppure il caso di contestare una tale ipotesi sul terreno sociologico, dal momento che risulta evidentissima la sua estrazione da un certo spirito di « clan » e di conseguenza la sua netta improponibilità sul piano di un costume e tanto meno di un'etica generali, rimane da ripetere chel'ipotesi stessa, intesa e assunta come schema rappresentativo di un « gruppo » che vorrebbe apparire quasi « esemplare » in fatto di certe presunte regole moderne, determina e costringe la struttura drammaturgica nei termini di una falsità scenica che è poi la logica conseguenza della mancanza di ogni autentico riferimento a una realtà cui l'autore pur vorrebbe appellarsi.

Ecco lo schema. Nina è moglie dello scrittore Michele e insieme amante dell'attore Max, senza che possa fare a meno, sembra, né dell'uno né dell'altro. Ma anche i due uomini, nella tacita intesa che governa questa prospettiva cinica e spregiudicata della frustissima situazione teatrale del « triangolo », sembrano non poter fare a meno l'uno dell'altro, legati come sono da una « fraterna amicizia ». Il gruppo è completato da Giovanna, una zitella ricca e non più giovane, velleitaria e prodiga di scabrosissimi aneddoti, la cui prurignosa disponibilità sembra offrirsi soprattutto a Michele ma non ricevendone altro che una distratta e un po' pietosa consolazione.

In tal modo immobilizzata e percorsa solo da un fiume di chiacchiere, nel suo girare a vuoto in un « presente continuo » dove confluiscono passato e futuro, in una concomitanza quindi di tempo e di spazio abilmente governata e scenicamente suggestiva (anche se tutt'altro che nuova, tanto nel teatro come nella letteratura e nel cinema) la commedia riceve il suo unico soprassalto, la sua unica tensione, ma sempre nell'ambito di uno schema gelidamente quanto assurdamente dimostrativo, dall'inserimento del giovane Ric.

È costui un « ragazzo di vita », un'« anima nera » non molto dissimile da quella che offriva il titolo a un'altra mediocre commedia di atroni Griffi, un tipo sostanzialmente piuttosto turpe (cui tuttavia l'autore attribuisce improbabili atteggiamenti intellettuali e un'ancor più improbabile « cultura » che gli consente di citare tranquillamente Platone) che viene « ingaggiato » da Max al fine di pimentare con la sua partecipazione, in certe partite erotiche a tre, i rapporti ormai usurati con la moglie dell'amico, insomma con Nina. Ma qui succede il « guaio »: succede, cioè, che Ric s'innamori davvero della donna, e che cominci a urlare questo suo amore (con tutta la stonata convenzionalità che si può

immaginare in simile contesto) sino al punto di costringere Nina a dedicarsi completamente a lui, a farsi sua, e ad abbandonare di conseguenza il gruppo.

Ma il gruppo stesso non tarda a reclamare i suoi diritti, le ragioni delle sue stabilite complicità, dei suoi grovigli non più districabili. D'altra parte, accanto a Ric, e accanto a lui soltanto, Nina non tarda a sua volta di riconoscersi profondamente infelice, sicché al giovanotto non resta che da riconsegnare la donna al marito più che mai comprensivo e tollerante con il risultato che anche lui, Ric, sarà da questo momento aggregato al gruppo, con incarichi presumibilmente complicati e diversi, in servizio permanente effettivo.

La dimostrazione è così raggiunta. Ma s'intende che si tratta di una dimostrazione per assurdo, tutta di testa, condotta con una scioltezza di linguaggio e con un accorgimento scenico tali da fare apparire questa commedia la più matura e tecnicamente riuscita di Patroni Griffi, ma in definitiva sostanzialmente arida e gratuitamente provocatoria sino al punto di suscitare, per via di certo suo compiaciuto cinismo e di certi suoi sordidi aspetti (mai veramente riscattati dagli accenti di una « disperazione » tutta esteriore) un notevole senso di disgusto.

Un altro grave limite del testo, in fatto di autenticità ispirativa, è da riconoscersi nella sua evidente subordinazione al pur eccellente « tono » dello spettacolo nel quale, già in partenza, era destinato a risolversi. Si capirebbe benissimo, difatti, anche se non fosse stato reso noto, come la costruzione dello spettacolo stesso sia avvenuta di pari passo alla stesura del testo, in una forma di collaborazione fra autore e interpreti che in linea generale si può apprezzare ma che nel caso si rivela troppo artificiosa, troppo strumentale, nella misura in cui la commedia troppo scopertamente pare assecondare il desiderio del regista Giorgio De Lullo e dei principali attori della compagnia un tempo detta dei « giovani » di continuare con un altro testo e in diversa circostanza quella stessa felicissima strada imboccata con la mirabile interpretazione del *Gioco delle parti* di Pirandello. È apparso infatti chiarissimo quanto nel nuovo spettacolo, a suo modo bellissimo, sia stato recuperato quello stile geometrico, distaccato, quasi astratto, glacialmente ironico e calibrato al millimetro, con cui ci era stato riproposto, o meglio era stato « riscoperto », un testo pirandelliano sino allora ritenuto a torto « minore », e dimenticato.

Lo spettacolo offerto da De Lullo e compagni è dunque praticamente un ricalco stilistico, se possibile ancora più perfetto, di quell'ormai famoso loro *Gioco delle parti*, anche se a sorreggerlo tanto più esile, ovviamente, sembra il gratuito seppur astuto copione di Patroni Griffi rispetto alla densità di fondo, all'amara e tormentata sostanza, del paradosso pirandelliano.

In fatto scenografico, la geometria, stavolta, è mutuata da Piet Mondrian, e il richiamo figurativo, cercato dallo scenografo Pier Luigi Pizzi, riesce ancora più netto e più esplicito, in certo senso, di quello che, nel *Gioco delle parti*, chiamava in campo il « post-cubismo » e in particolare Casorati. Un vero e proprio quadro di Mondrian, ingigantito, si ripete nel grande « plafond » luminoso che sovrasta la scena con i suoi

rettangoli rossi, bianchi e neri cui corrispondono esattamente (colore sotto colore, rettangolo sotto rettangolo) i pochi elementi praticabili che sono indispensabili all'azione degli attori.

Per quanto riguarda, infine, proprio gli attori, non c'è gran che da aggiungere agli elogi che, riguardando non diversi atteggiamenti, non diverse intonazioni e, in una parola, non diverso stile, già furono spesi, sempre a proposito del *Gioco delle parti*, a proposito di Romolo Valli, di Rosella Falk e di Carlo Giuffré. Si può parlare, semmai, di un affinamento ancora maggiore lungo la stessa linea interpretativa, di un virtuosismo ancora più elaborato e sottile per quanto riguarda Valli e di una resa ironica forse ancora più varia e più elegante da parte della Falk.

Dei due rimanenti interpreti di *Metti una sera a cena*, quelli che non comparivano nel precedente spettacolo pirandelliano, Adalberto Maria Merli, nel ruolo di Ric, è apparso un apprezzabile sostituto dell'Umberto Orsini che interpretava la stessa parte a Roma, mentre Elsa Albani esprime in eccellente registro certo goffo impaccio ma anche certa tenera, interiore malinconia, di quella Giovanna che è la più spaesata, la più indifesa e certamente la più *umana* componente del « gruppo ».

Vuole il prestigio dell'autore che, fra le altre « novità » italiane della stagione, si debba ora ricordare anzitutto *Il contratto* di Eduardo De Filippo, anche se allo stesso prestigio il testo in questione poco davvero pare avere aggiunto. La commedia è dominata da un protagonista, Geronta Sebezio, la cui singolare personalità e le cui più ancora singolari occupazioni ci vengono ampiamente descritte nel corso di un primo atto che, oltre a sopportare a stento un eccesso di lunghezza e di staticità, sconta da cima a fondo la convenzionalità dell'espediente cui è ricorso l'autore per fornire al pubblico appunto una somma di « informazioni » sin troppo minuziosa e abbondante.

Alle domande di un giornalista giunto a intervistare Geronta (questo è l'espediente) rispondono il protagonista stesso, un brigadiere in « visita di cortesia » piuttosto che in funzioni d'investigatore, e l'umile Isidoro che nella casa di Sebezio, alta sulla collina donde si domina il mare di ositano, viene chiamato « fratello » dal padrone, ma in realtà ne appare soprattutto devotissimo servitore, con dippiù un atteggiamento quasi di adorazione ben spiegabile quando si apprende che questo Isidoro ha da essere riconoscente a Geronta niente di meno che del fatto di averlo « resuscitato », di averlo proprio richiamato in vita con un grido quando il poveretto, ci raccontano, se ne stava già stecchito sul letto, con quattro ceri attorno.

Ecco il fatto: : Geronta ha dunque il potere di resuscitare i morti? A quanto lui stesso afferma, secondo quanto confermano il brigadiere e Isidoro, e come ancora stanno ad attestare alcune grandi fotografie ove i « beneficati » hanno apposto inequivocabili dediche di riconoscenza (« Mi hai fatto resuscitare! », « Hai vinto la morte », e così via) si direbbe proprio di sì. erò, Geronta stesso tiene a dire che lui non fa miracoli. Chi desidera esser resuscitato ha da prepararsi egli stesso un tale privilegio creando intorno a sé una « catena d'amore », una tale corrente di affetti

e di rimpianto, di cui Geronta, al momento giusto, avvenuto il decesso, potrà farsi semplicemente catalizzatore.

Patti chiari, di conseguenza: si tratta di firmare un « contratto », sia pure simbolico, con il quale ogni aspirante al beneficio della « resurrezione » deve impegnarsi a compiere ogni sorta di opere di bene, a condurre una vita esemplare, ad « adoperarsi in ogni modo per stabilire nella propria famiglia un clima di amore reciproco, incondizionato e sincero » e infine a non dimenticare, nel proprio testamento, « quella persona, sia cognato, genero e sia pur esso un parente parassita che egli ha sopportato e persino odiato durante la vita » riservando ad essa l'intera parte disponibile, cioè non dovuta per legge alla moglie e ai figli, del proprio asse ereditario.

Se si aggiunge, adesso, che per questo « contratto » e per le prestazioni » cui esso si riferisce, il protagonista non richiede alcun compenso, e se si considerano i continui appelli all'amore, alla bontà e alla pietà per il prossimo in cui Geronta si prodiga con sentimenti e virtù addirittura evangelici, si sarebbe indotti a credere a Isidoro e al brigadiere che non esitano a definirlo un « santo ».

Ma di quale « santo » si tratti lo si vedrà attraverso l'esemplificazione di un suo « intervento », in seguito alla morte di un ricchissimo possidente che aveva con lui stipulato il famoso « contratto » e che aveva in seguito adempiuto scrupolosamente ad ogni patto, ponendo fine a una vita viziosa e dissipata, tornando affettuosamente presso la moglie e i due figli dopo aver vissuto per anni con un'amante, e accigliendo infine in casa un cugino sempre detestato senza riservare a quest'ultimo, nel suo testamento, come prescritto da Geronta, un terzo dell'eredità.

Accade infatti che, in casa del defunto, Gaetano Trocina, questa faccenda di dover spartire l'eredità con il disprezzato parente faccia imbestialire la vedova Silvia e i suoi due figli che minacciano d'impugnare il testamento mentre Giacomino, il parente in questione, un povero diavolo che ha già sperimentato quanto sia brutto la fame, difende disperatamente i suoi diritti. La lite, per giunta, insorge quando già la famiglia ha mostrato quanto poco dolore abbia suscitato il decesso, e quanto poco, anzi, fosse stato ancora prima apprezzato il ritorno a casa di Gaetano e la sua improvvisa conversione in uomo pio e scocciante: di quest'ultimo fatto, in particolare, si fa vibrante testimone la vedova in un suo sfogo eccitato e umanissimo, mentre a due passi dal morto si mangia e si beve di gusto salvo a trasalire, di un tratto, nel sospetto che il Trocina abbia fatto soltanto finta di morire, e a manifestare dunque, ipocritamente, il dolore più angoscioso.

Nel pieno di questo acceso e grottesco « quadro familiare » che occupa tutto il secondo atto (quasi una « commedia nella commedia ») e nella cui tensione fra il dramma e la farsa, nella cui feroce ironia, si ritrova la vena più tipica e geniale di Eduardo, capita il nostro Geronta per compiere quella sua « missione » che diventa motivo di ulteriori dispute fra gli eredi legittimi e Giacomino. Fatto sta che, mancando così patentemente la richiesta « catena d'amore », non assisteremo ad alcuna « resurrezione ».

Ma non è detto che Geronta sia intervenuto inutilmente: : tutto al contrario, egli si mostra interessatissimo, sempre in veste di benefico « salvatore », ai casi di Giacomino, e al terz'atto, sia pure attraverso un procedimento estremamente macchinoso, e con troppe puntigliose precisazioni circa un meccanismo giuridico e fiscale che ingombra pesantemente il testo, apprenderemo finalmente a che cosa miri in realtà il protagonista con i suoi « contratti » e in quali termini si debbano inquadrare le « resurrezioni ».

La faccenda, ripeto, è complicatissima. Mi limiterò a dire che i vari « resuscitati »altri non sono che quei parenti invisi dei quali Geronta, nel « contratto », prescrive l'ammissione all'eredità. Si tratta sempre di poveretti destinati in effetti a non vedere che le briciole di quanto già pregustavano, vuoi a causa delle liti lunghe e dispendiose promosse dagli eredi lagittimi e vuoi per le tasse di successione particolarmente pesanti quando i beneficiari non sono parenti di primo grado.

Che succede, dunque, quando il « benefattore », grazie all'evasione del fisco mediante l'uso di buoni del tesoro, e per mezzo dei raggiri affidati a un ignobile strozzino, riesce a mettere in mano ai poverini, già disperati, un bel pacco di milioni? Che essi, partendo dalla premessa che « un uomo senza denaro è come un corpo senz'anima », e che da morti che si credevano si ritrovino dunque vivi grazie ai milioni ricevuti, gridino la loro riconoscenza a Geronta e si mostrino pronti a consegnargli una loro grande fotografia con la dedica: « Tu mi hai resuscitato! ». Capito tutto?

Ma c'è ancora un importante particolare da aggiungere: che delle somme ottenute con i suoi complessi sistemi, Geronta si preoccupa di consegnare ai suoi « beneficati » non più della metà: come si vede appunto nel caso di Giacomino, il quale si sente « risorto » nell'atto di ricevere centoquaranta milioni, ma che ignora come nel cassetto di Geronta ne rimangono altrettanti, tolti con la frode non tanto agli eredi legittimi del Trocina quanto allo Stato. Del resto, lo stesso Giacomino (come i suoi predecessori « resuscitati », e come i suoi prossimi prevedibili « collegri ») che cosa potrebbe rimproverare a Geronta più di quanto possa rimproverare a se stesso, dal momento che il denaro ricevuto è altrettanto illegale di quello trattenuto dal « benefattore »?

Come sempre, Eduardo De Filippo è stato anche stavolta regista e interpretedella sua commedia. Lo spettacolo, ambientato nei colori accesi delle scene di Renato Guttuso, e ben tratteggiato nei rudi costumi disegnati dallo stesso pittore, ha risentito ovviamente dei pregi e dei difetti che ci sembra possano essere individuati nella commedia: la pesantezza ddiattica e la prolissità del primo e terz'atto (pur sollevate, qua e là da guizzi estrosi, da impennate improvvise) e la felicità, nonché la sapienza, dell'invenzione che muove l'intero secondo atto.

La recitazione è apparsa mirabilmente in quell'attrice straordinariamente spontanea e quasi ferina che si conferma Pupella Maggio nel ruolo della vedova Silvia, e acutamente, gustosamente caratterizzata nelle figure affidate a espertissimi comici quali Beniamino Maggio (eccellente Giacomino), Enzo Donzelli, Nino Vingelli, Linda Oretti e Gennaro Palumbo,

altrettanti punti di forza in una distribuzione nel complesso equilibrata e apprezzabile.

In quanto a Eduardo, che si è assunta la parte del protagonista, che cosa si può aggiungere a tutto quanto infinite volte si è detto intorno alla sua inimitabile recitazione scarnificata, « buttata via », come se Eduardo ogni volta improvvisasse, come se recitasse a soggetto, « dentro » la vita, proprio lui che ha scritto la commedia?

Di un illustre autore italiano, Diego Fabbri, il « Teatro Stabile di Genova » ha presentato una « novità assoluta », *L'avvenimento*, che ha suscitato forse più interesse che consensi, e che è necessario comunque riguardare dal suo presupposto più profondo e nobilmente ambizioso. Il terzo giorno Cristo resuscitò da morte. Ma che accadde dei suoi discepoli, che cosa trascorse nel loro animo, da quali dubbi tremendi e da quale angoscia essi furono divorati durante quei due giorni in cui si tennero nascosti temendo d'essere a loro volta catturati, processati e uccisi? Gli evangelisti accennano a una « grande paura ». Ma c'è uno spazio vuoto, nel racconto, uno spazio vuoto e buio fra i lampi lividi del gran temporale scoppiato dopo la tragedia sul Calvario.

Ecco: la prima e fondamentale ispirazione che ha spinto Diego Fabbri a scrivere questo suo nuovo dramma è da vedersi proprio nel proposito di affacciarsi su quello spazio vuoto, di scandagliarne il fondo oscuro senza nessun riguardo verso l'agiografia ufficiale ma cercando di ricostruire alla luce di una probabile realtà psicologica e morale l'autentico momento di debolezza e sia pure di viltà, di tradimento, attraversato dai discepoli di Cristo prima che la Resurrezione (da toccarsi con mano, come insegna Tommaso) restituisse loro una fede nel cui esercizio apostolico e in certi casi eroico solo successivamente davevano conquistare la santità. Idea ingegnosa, come si vede, in cui meglio non si potrebbe riconoscere l'aspetto inquieto e tormentato del cristianesimo di Fabbri, cioè un atteggiamento religioso che si misura, si esprime anche in modi spregiudicati e arditi, nella tensione sempre cercata fra le miserie della natura umana, mai rifiutabile, e la fede da cui tali miserie possono essere purificate e assolte.

Alla prima idea, tuttavia, se ne è aggiunta un'altra da cui deriva la particolare struttura del dramma giunto alla scena: preoccupato, da una parte, di conferire ai discepoli di Gesù (e anche a Maria, alla Maddalena e alle altre figure della storiaevangelica) la misura più realistica di una umanità dissacrata e persino brutale quanto attratto, per altro verso, dalla possibilità di stabilire un rapporti fra la vicenda antica e certe situazioni tipiche della vita contemporanea, Fabbri ha immaginato che quelle lontanissime tragiche ore seguite alla Crocifissione siano come rivissute, in una sorta di delirante immedesimazione, di « travestimento » e di mimesi, da un gruppo di banditi del nostro tempo asserragliati nel loro covo dopo una rapina finita male.

Ecco dunque che l'ispirazione originale, più che sufficiente in se stessa per offrirsi come materia di un'opera poeticamente intensa quanto moralmente audace, chiede alla convenzione teatrale il passaporto di

uno di quei grossi artifici che impongono alti esercizi d'acrobazia sulle corde della tecnica drammatica. Ora, non è che a un autore come Fabbri manchino i requisiti necessari per condurre anche magistralmente certi esercizi. Ma il guaio è che, nell'*Avvenimento,* la fredda lucidità e la precisione meccanica che dovrebbe rigorosamente presiedere un un procedimento del genere riescono vincolate, anzi aggredite impetuosamente, dall'incalzare incessante delle motivazioni morali, degli appelli, delle denunce ideologiche, o anche semplicemente del sentimento che Fabbri addnsa nelle sue pagine sino al punto di farne apparire alquanto contorti e contraddittori i significati.

Il dramma pecca insomma per eccesso,, mi sembra, sotto tutti gli aspetti. Appare troppo inutilmente complicato nella macchina scenica, risulta troppo scopertamente artificioso nell'identificazione dei vari personaggi dei banditi con le figure evangeliche e mal sopporta per giunta la sua dimensione realistica e contemporanea, con certe forzature addirittura naturalistiche e abbastanza goffamente truculente, sia nel linguaggio sia nell'azione, dal momento che l'altra sua dimensione, quella metaforica, è già tradita in quanto si apprende come la rapina di cui i protagonisti stanno scontando le conseguenze è avvenuta in una chiesa e non aveva per obiettivo, nel suo dispositivo scientifico e militaresco, altro che le elemosine, figuriamoci, raccolte in una festa votiva.

Ma è giusto dire anche che fra gli eccessi del dramma è da individuarsi, con il rispetto che ne consegue, anche la misura della generosità che l'autore vi ha riversato con il tumulto delle malcelate confessioni che si affidano al personaggio chiave del cosiddetto « vescovo » (« Matteo » nella trasposizione evangelica) il quale non è solo il « cervello » della banda, non è soltanto colui che a un certo punto scopre il parallelismo della situazione contemporanea con quella dei discepoli di Cristo e propone l'identificazione, la « recita », come una sorta di droga buona per stornare dai compagni l'apprensione per la sorte del « capo » e la conseguente paura che paralizza tutti, ma è soprattutto il vecchio, caro personaggio prediletto da Fabbri, e che in varie vesti e in varie età, sotto forme drammatiche o comiche, con destino alterno, ricorre quasi sempre nelle sue opere: il personaggio, cioè, dell'ex-seminarista, dello spretato, dell'uomo che è stato cacciato dalla Chiesa o che la Chiesa ha rifiutato egli stesso a causa di una rivolta o di un inappagamento nei confronti di una fede sentita un tempo troppo ardentemente, troppo esclusivamente, per trovarla condivisa, per cui il dramma che nasce anche stavolta (dall'idea stessa di rubare, quasi per rancore, in un santuario, all'evocazione profanata sino all'insulto e al dileggio dei personaggi sacri) e che finisce per sovrapporsi al dramma dei discepoli di Cristo intuito come fine ma rimasto a mezza strada come strumento, è il solito dramma della fede perduta e respinta eppure segretamente invocata come una nostalgia irrevocabile, come un bisogno strabiante, come un acme quasi di rabbia, nel caso, che introduce una nota nuova, alla fine, una nota di violenza dal suono oscuro o per lo meno ambiguo ma in cui si avverte più che mai la presenza, diciamo pure autobiografica, dell'autore.

Lo spettacolo presentato da Luigi Squarzina è apparso frutto di un

lavoro assai teso, serio, impegnativo. e con tutta evidenza interamente devoto al testo.

Il luogo unico dell'azione era indicato nello squallido scantinato di un casamento popolare adibito a lavatoio e scelto dal gruppo di banditi come rifugio: e benissimo è stato definito nell'idea del regista e dello scenografo Gianfranco Padovani, dal momento che in quel luogo doveva svolgersi una « recita », nello stesso palcoscenico del teatro lasciato nudo per due terzi. per il resto, posto l'impegno di fedeltà, posto il puntiglio di rappresentare il dramma di Fabbri così come è stato scritto, rispettandone anche quasi tutte le didascalie oltreché le battute, non c'è da meravigliarsi che lo spettacolo ripeta, e semmai esasperi, nella fatale accentuazione della messa in scena, tanto gli eccessi e gli scompensi quanto certi sinceri palpiti del testo.

Sua è là, si potevano smorzare toni, compensare stridori ed evitare ripetizioni senza modificare sostanzialmente né lo spirito né la lettera del testo, e soprattutto si poteva scegliere interprete più adatta alla parte di « Olga-Maddalena » di una Ilaria Occhini che si è prodigata sin troppo vistosamente per volgere in una aggressiva e quasi sempre sforzata volgarità quella morbidezza squisita e gentile che le è propria, e che riaffiorava sul viso in ogni pausa. Ma l'interpretazione, nel complesso, ha sorretto con vigore il testo, per merito, in particolare, dei ben rilevati Omero Antonutti, Camillo Milli e Giancarlo Zanetti (rispettivamente Tommaso, Pietro e Giovanni, per stare ai soli ruoli « evangelici ») e per merito soprattutto di Carlo D'Angelo che, nei panni del « vescovo », mirabilmente ha retto il filo dell'intera rappresentazione sia come parte in causa nella vicenda, in quanto personaggio di segno incisivo e ben caratterizzato, sia come conduttore della « recita evangelica » e come suo commentatore insieme scettico e malinconico, salvo a trovare accenti di straordinaria efficacia drammatica e insieme di vibrante, intima, traboccante tristezza, nella « confessione » finale.

* * *

Ormai dovendosi considerare anche lui fra i pochi, e anzi pochissimi, autori italiani di affermata personalità e di rinomanza internazionale, Dario Fo reclama il suo giusto posto nel panorama della stagione scorsa con *La signora è da buttare*, nuova commedia nel cui allestimento lo stesso Fo, ancora una volta, si è presentato come regista, interprete, scenografo e costumista. Si tratta di una commedia, o meglio di « una commedia per soli clown » stando al suo sottotitolo, che rischierebbe un giudizio sbrigativo e, a conti fatti, sommamente ingiusto ove la si volesse riguardare solo come un'ennesima satira della « società del consumo » attribuendo eccessiva importanza a certe sue battute (« All'origine era il nulla, poi venne il frigorifero ») o dilatando più del giusto il significato attribuito a tutti quegli elettrodomestici di varia guisa e funzione, reali o sinistramente abnormi, normali o grottescamente immaginari, che pur tanto vistosamente prevalgono nella più ricca, complicata e fantasiosa mostra di « attrezzeria teatrale » forse mai vista in un palcoscenico.

Si tratta, semplicemente, di non intendere lo strumento come fine, restando chiaro che nel nuovo spettacolo di Fo si esprime un atteggiamento insieme malinconico e ribelle nei confronti di un'epoca della quale gli elettrodomestici sono soltanto i simboli, e se vogliamo i « miti » più appariscenti e in fin dei conti più banali, ma nella quale soprattutto è da individuarsi quel solco profondo, pauroso, che si è venuto scavando fra certe « grandi speranze » della moderna democrazia, intesa come autentica liberazione dell'uomo da ogni avvilente condizionamento, e una realtà dove ancora ricorre l'antico sopruso del potere e dove ancora si esercita la conseguente violenza.

Il simbolo di questa « moderna democrazia », di queste « grandi speranze » aperte dall'epoca contemporanea, è visto da Fo in un'America emblematicamente raffigurata sotto la vasta tenda di un circo (« scena unica » dello spettacolo) che potrebbe anche essere il favoloso circo Barnum così rendendo più significativo e determinante il riferimento al contemporaneo paese di Lincoln, cioè a quel « mondo nuovo » in cui veniva proclamata l'emancipazione di ogni cittadino da tutte le forme di servitù e in cui sembrava dunque profilarsi un'era civile, lungamente vagheggiata, dove il benessere dell'uomo singolo non avrebbe più dovuto scontrarsi con sistemi di livellamento e di sudditanza.

La Vecchia America, l'merica di Lincoln: questa è la « signora da battere », questa l'illusione già morta, nelle intenzioni di Fo. È una « signora » che si vede condannata, chiusa in un feretro cui potrebbe tuttavia ancora sottrarsi se appena gli « altri » l'aiutassero, nel primo tempo dello spettacolo. Ma il funerale è già deciso, proprio dagli « altri ». Il benessere, infatti, esige la produzione, e la produzione esige il consumo. Prosperità universale, nuova civiltà democratica, nuovo umanesimo da recuperarsi attraverso le conquiste di una tecnica moderna che dovrebbe servire soprattutto a migliorare l'individuo nella sua dimensione privata e morale? No: la vecchia America muore, come muore lo spirito di Lincoln, nell'atto stesso in cui i consumi diventano obiettivi da raggiungere anche attraverso l'imposizione violenta.

Rimane, a Fo, da sbizzarrirsi con una eccitata fantasia sulla tangente dei fatti reali: l'ossessione militaristica, per esempio, viene ferocemente presa a gabbo dall'immaginazione di un « arruolamento » dei figli ancora in grembo alla madre, con la conseguenza di un anticipatissimo addestramento effettuato per via di strumenti avveniristici, e altre invenzioni del genere (come quella, ben più sforzata, delle madri inviate a prendere il posto dei figli sui campi di battaglia) che si rincorrono sul filo del paradosso con tutta l'eccitazione che viene promossa dalla stessa dimensione del circo, dalla presenza dei « clown ».

Già: perché tutto lo spettacolo è da ricondursi appunto a questa dimensione, a una sorta di « clownerie » che con risultati ovviamente diseguali in fatto di gusto e di mordente, con una « mira » più o meno precisa rispetto ai bersagli da centrare con una satira sempre accesa e spietata, non tanto si affida allo svolgimento logico dell'« azione » e alla coerenza stilistica della parola quanto alle risorse del « gag », dell'invenzione mimica, della trovata funambolesca e, si direbbe, al gusto del « lazzo »

antico, a ogni possibile recupero di quell'estrosa e spesso imprevedibile ingegnosità che fu dei « comici dell'arte ». S'intende che certi temi estremamente importanti e certa polemica sin troppo impegnativa rischiano talvolta di scadere a pretesto di spettacolo in tale dimensione, a dispetto della carica emotiva con cui vorrebbero proporsi come ragione stessa e come stimolo di una rappresentazione icastica e stimolante.

Lo spettacolo, in ogni modo, così come si è acceso sul palcoscenico, è apparso addirittura traboccante di fantasia e di estro teatrale, ben concorrendo alla sua riuscita le strepitose invenzioni sceniche, le « macchine » fantastiche, i vivacissimi costumi, le musiche fornite da Fiorenzo Carpi ed eseguite nello spirito e in certi modi dei « song » brechtiani dal complessi di « Oscar », nonché soprattutto, beninteso, le prestazioni interpretative dello stesso Fo, sempre più calcolato e acuto nella sua vena esplosiva, di una Franca Rame deliziosa e pungente nei vari schizzi di ritrattini e figurette che le si affidavano, dei bravi Ezio Marano, Bob archese, Valerio Ruggeri, e ancora di una « troupe » di autentici « clown » che hanno sfoderato sul palcoscenico « numeri » del più tipico e strepitoso repertorio circense.

Si deve fare ora un grosso salto, da un uomo « tutto teatro » come Fo a una scrittrice letterata che solo di recente si è accostata alle scene come Natalia Ginzburg, ma è d'altra parte a *La segretaria*, proprio della Ginzburg, cui mi pare il caso di attribuire una particolare importanza fra le rimanenti « novità italiane » della stagione nel cui mucchietto non mancano più o meno infelici tentativi compiuti da altri letterati per approdare al teatro (*L'uomo del bluff* di Giovanni Arpio, *La bambola* di Alba De Cespedes, *La gabbia* di Renzo Rosso, *Ricatto a teatro* di Dacia Maraini, eccetera) nonché un saggio davvero pessimo, a mio giudizio, di cosiddetto « teotro-cronaca » o « spettacolo-documento », (e pessimo, dico, solo a considerarne la piattezza e lo squallore della costruzione drammaturgica, senza entrare nel merito di una visione storica e politica che ha già suscitato in più appropriate sedi vivacissime contestazioni) quale *Il fattaccio del giugno* scritto e messo in scena da Giancarlo Sbragia, al « Piccolo Teatro » di Milano, con il proposito pur generoso e apprezzabile di trarre una giusta e ammonitrice lezione dalla rievocazione del delitto Matteotti e di quell'anno cruciale — il 1924 — nel quale Benito Mussolini e i suoi complici abolirono in Italia ogni libertà democratica.

Eccomi, dunque, a *La segretaria*. « Buttiamo via la vita come se fosse un secchio d'acqua sporca »: basterebbe quest'amara e sconsolata constatazione che conclude, come un epitaffio, il secondo esperimento teatrale della Ginzburg (il secondo, almeno, che si è offerto sinora alfla prova del palcoscenico, giacché di un testo di poco anteriore, *L'inserzione*, cui nel frattempo è stato assegnato il Premio Marzotto, si attende ancora la messa in scena) per intendere che questo secondo esperimento non può essere valutato alla stessa stregua del gioco più o meno amabile, più o meno divertente, ma in definitiva piuttosto squallido, a mio parere, che era quella prima commeriola gettata giù quasi per scherzo, o per scommessa, non senza un certo snobistico distacco, che s'intitolava *Ti ho sposato per allegria.*

Adesso, con il teatro, la Ginzburg non gioca più. E se anche il suo linguaggio può apparire nella *Segretaria* altrettanto lieve, futile, discorsivo, e insomma « quotidiano », con una deliberata e iterata insistenza sui luoghi comuni di un gergo familiare, o di « clan », o di ambiente, con tutta la fragile quanto sottile ironia che ne consegue, di quello adoperato nella prima commedia (ma nell'un caso e nell'altro appare tuttavia accreditabile alla scrittrice una precisa coerenza stilistica, e ancor prima umana, con la natura essenzialmente spoglia, diaristica e tipicamente femminile della precedente opera narrativa) si avverte, in questa nuova prova, una ben diversa tensione interiore, un ben più calcolato e continuo rimando a situazioni e a malesseri dei nostri tempi confusi, e insieme una nostralgia d'altri tempi, di calori perduti (« Una volta c'erano le famiglie... una specie di guscio chiuso... ») che nell'insieme conducono a un impegno ben più evidente cui corrisponde un'altrettanta più evidente padronanza dei mezzi scenici sia pure adoperati con una sorta di incantevole semplicità (o è soltanto pudore?) senza pregiudizio di un'efficacia espressiva che trae i suoi più toccanti risultati proprio da certo tono dimesso e apparentemente dispersivo.

La segretaria non è una commedia che sia facile raccontare distesamente, o peggio ancora riassumere. Non è che « niente vi succeda », come con una certa civetteria l'autrice pare ancora preoccuparsi di avvertire, come ai tempi di *Ti ho sposato per allegria.* Vi succede anche di troppo, invece, in un groviglio assai complesso di rapporti, di sentimenti, di caratteri difficilmente conciliabili. Ma è che quanto accade di più serio, di più drammatico, e anche di tragico, rimane sempre, per così dire, « dietro le quinte »: viene raccontato quasi con indifferenza,o con deboli e ben controllati trasalimenti, da personaggi che in scena continuano ad accanirsi nelle loro occupazioni abituali, nei loro « tic », nelle loro chiacchiere inconclusive: tutti personaggi già spenti, già rannicchiati in una loro posizione di rinuncia o balbettanti nel linguaggio di una vitalità soltanto illusoria, velleitaria, comica o irritante, sempre nell'ambito di una sostanziale alienazione.

Vivono nei pressi di Roma, in campagna, in una sorta di casa colonica dove Nino finge di essere un intellettuale, trafficando con i suoi libri e i suoi appunti, mentre invece non ha interesse vero che per i cavalli evocanti un passato remoto, bucolico e patriarcale, da cui si sente oscuramente richiamato, mentre sua moglie Titina, sempre incinta e sempre inquieta e piagnucolante, trova scatti e malumori solo per accusare le altre donne che occupano o inbombrano la casa: la serva Perfetta, con le sue arie insolenti, la cognata Sofia reduce dal fallimento di un matrimonio contratto in Inghilterra, ospite quanto mai « scomoda » per via della sua estrema loquacità (che, sfogandosi soprattutto al telefono, ne fa il personaggio più « spiegato » e comunque più appariscente della commedia), e infine la « segretaria » di cui al titolo, cioè una ragazzetta sradicata, incosciente, sperduta (come « un topo, una lucertola... con quei piccoli occhi fissi, tristi... che scappano sempre di qua e di là, e si rimpiattano sotto ai sassi ») che a cavallo della sua « vespa », in minigonna, con un sacco a pelo dov'è sempre disposta a dormire, si presenta e si stabilisce nella fat-

toria, puntualmente ritornandoci anche dopo un maldestro tentativo di suicidio, dal momento che vi è stata indirizzata do colui che in fondo, anche se mai appare in scena, può considerarsi il vero protagonisti della vicenda.

Quest'ultimo si chiama Edoardo. È un intellettuale fallito, che vive a Roma fra una sua piccola corte di sfaccendati e mal sopporta una moglie grassa e invadente. Di questo Edoardo, che si è fatto editore di pessimi libri gialli senza fortuna, è innamorata Sofia che per lui si prodiga in traduzioni che non hanno alcuna probabilità d'essere compensate. L'invisibile protagonista, questo personaggio evidentemente penoso, sembra invece innamorato della ragazzetta sperduta quanto disponibile che non tarderà comunque a scacciare, dopo due settimane di convivenza, così come si era prima liberato della moglie, per affondare in una completa solitudine, in un rifiuto di tutto e quindi anche di se stesso, che avrà come conseguenza logica il suicidio: un suicidio vero, questo, che scuote infine la commedia come un sussulto drammatico eppure subito smorzato nella dolorosa, appena accennata solidarietà che si stabilisce fra la « segretaria » sempre più frastornata e rattrappita (che forse non vorrà più neppure accettare il matrimonio proposto da un brav'uomo, u medico assiduo frequentatore, anche perché molto richiesto, della casa di campagna) e la povera Sofia, ancora una volta sconfitta e mortificata, cui non resta che pronunziare amaramente quella constatazione che si citava in principio: « Buttiamo via la vita come fosse un secchio d'acqua sporca »: constatazione forse non universale ma certamente pertinente a un certo ambiente ben individuato, e non senza una pietosa comprensione, in certo sottobosco letterario e artistico (non soltanto necessariamente romano) che, come è stato osservato, « alligna ai margini della cultura vera e rivela, dietro gli aspetti risibili e caricaturali, un vuoto angoscioso, lo smarrimento e la provvisorietà di un vivere alla giornata, senza veri interessi e senza valori autentici ».

Il testo è di grana finissima, nella sua misura allusiva e decentrata che rimanda, in certo senso, alla lezione cecoviana del « tragico quotidiano » ravvisabile nella banalità dei discorsi comuni, nel chiusorespiro di un ambiente (oltre il quale tuttavia c'è sempre un mito, un richiamo vago, un'arcana e indecifrabile attesa) e anche alle vibrazioni di certo teatro inglese contemporaneo di suono più patetico che « rabbioso »: a un Wesker, dunque, pensando soprattutto a « Radici », piuttosto che a un Osborne, o a quel Pinter che la stessa Ginzburg dichiara di ben conoscere e di ammirare.

Siccome le intenzioni dell'autrice, quel risvolto amaro e persino tragico delle « chiacchiere » del testo, quella vena gonfia di malinconia che scorre sotto l'apparente « allegria » delle situazioni quotidiane e domestiche, sono tutti aspetti da vedersi appunto in filigrana, non si può contestare al regista Luciano Salce (che si è avvalso di una mediocre scenografia di Luca Sabelli) il fatto di aver impresso un massimo di spigliatezza e di vivacità alla continua evasione di un dialogo che deliberatamente tende, ripetiamo, a decentrare verso una dimensione « usuale », quotidiana, le autentiche coscienze dei personaggi. Ma, nel pur difficile con-

trappunto fra la banalità apparente e l'angoscia di fondo, era forse possibile, mi pare, individuare una tonalità più giustamente ambigua e sottile.

Eccellente, nel ruolo della sfumatura, sensibilissima ma sempre trattenuta Sofia, mi è parsa Claudia Giannotti, un'attrice il cui già riconosciuto e spiccato temperamento si va sempre più affinando nei modi stilistici e nella incisività interpretativa. Molto bravi sono stati anche ico Cundari e Donatella Ceccarello, nelle parti dei coniugi Mino e Titina, mentre Ludovica Modugno ha cercato con pungente rilievo il ritrattino della « segretaria ».

* * *

Ultimo capitolo: le novità straniere. Novità? Se si vuol fare riferimento ai due testi più importanti giunti dall'estero sui palcoscenici italiani nella stagione scorsa, cioè il *Marat-Sade* di Peter Weiss e il *Lutero* di John Osborne, occorre prima di tutto sottolineare il ritardo con cui, ancora una volta, i nostri teatri (e il rilievo deve suonare più severo per quei « teatranti ufficiali » cui si affidano gli enti a gestione pubblica) sono arrivati all'appuntamento con i testi più significativi della drammaturgia contemporanea.

Prendiamo il *Marat-Sade*, come nell'uso corrente si conviene da tempo intendere il dramma di Weiss intitolato letteralmente *La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat, rappresentati dai filodrammatici di Charenton, sotto la guida del Marchese di Sade.* Per tre anni e mezzo, in Italia, ne abbiamo appreso solo la fama che ingigantiva attraverso le cronache, i commenti e i saggi critici relativi alle tante rappresentazioni allestite in mezza Europa e anche in America dopo la « prima » mondiale del 29 aprile 1964 allo « Schiller Theater » di Berlino.

Poi, tutto di un colpo, a scoppio ritardato, nell'autunno del 1967, eccolo presentarsi come un « avvenimento del giorno » che ha coinvolto in tutta talia le librerie, il cinema, e solo nella capitale lombarda, finalmente il palcoscenico. Ecco, difatti, la quasi concomitante apparizione di un libro, di un film e di uno spettacolo teatrale: cioè l'edizione italiana del testo di Weiss pubblicata da Einaudi nella traduzione di Ippolito Pizzetti, la versione cinematografica dello spettacolo realizzato a Londra da Peter Brook con la « Royal Shakespeare Company » e infine l'allestimento del *Marat-Sade al* « Piccolo Teatro », con la regia di Raffaele aiello. Ma si può avere il coraggio, dopo tutto quello che si è appreso in oltre tre anni, dopo tutte le descrizioni e i riassunti già diffusi da tante corrispondenze, di mettersi ancora a esporre minuziosamente la materia e la struttura del dramma?

Basterà, dunque, un richiamo all'idea di Weiss, liberamente modulata sulla base di circostanze storiche effettive: l'idea, cioè, di (rappresentare » l'assassinio di Marat, come il lungo titolo enuncia, attraverso l'immaginaria (ma non troppo) interpretazione che si suppone potessero offrirne gli internati nel manicomio di Charenton nel periodo in cui fra gli ospiti del manicomio stesso il marchese De Sade e in une delle occa-

sioni, accertate, in cui allo stesso De Sade veniva concesso o addirittura suggerito di farsi autore e organizzatore di recite a scopo terapeutico.

La « recita », nel caso, viene data esattamente nel luglio del 1808, in clima di piena restaurazione, Napoleone regnante, così offrendosi a una meditazione sul fallimento degli ideali rivoluzionari soprattutto impersonati da Marat (un Marat da riabilitare, secondo la dichiarata intenzione dell'autore, rispetto a un giudizio tradizionale che lo configura soltanto come un fanatico sanguinario, e a vedersi anzi come un pensatore politico di grande statura, in anticipo sui tempi) e altrettanto prestandosi, d'altra parte, a un confronto ideologico fondamentale, sempre dibattuto e sempre attuale, fra l'asserzione strenua dei princìpi che possono presiedere al mutamento della società umana in vista di un bene collettivo e quindi di un fine ideale che giustifica ogni mezzo e la contestazione pessimistica (quella, per l'appunto, di De Sade) proveniente da un individualismo esasperato e anarchico che ritiene il male irrimediabile riconoscendo la crudeltà indifferente della natura e cercando solo d'imporre alle sue leggi comuni, nella sfera del corpo e della sensualità, almeno il capriccio e la voluttà di una libera immaginazione.

Il testo di Weiss, in conformità alla posizione personale di un autore che nel 1964 non aveva ancora scritto *L'Istruttoria* (né, tanto meno, le successive opere sull'Angola e sul Vietnam che ne hanno recentemente definito il chiaro impegno civile) ma che al contrario non si era ancora del tutto avulso da un individuolismo abbastanza chiuso e diffidente, può sembrare in equilibrio sul crinale fra i due versanti cui si è accennato.

Ma in realtà a guardar bene, la scelta è già decisa. In termini teatrali, nell'antittesi da tempo stabilita fra le teorie di Artaud (il « teatro della crudeltà », fisico, irrazionale, provocatorio, violento) e la visione lucida, razionalmente stimolante di Brecht, che è poi l'antitesi stessa, nell'interno del dramma, fra De Sade e il Marat riabilitato come politico e anche come uomo di scienza, la scelta, diciamo, riguarda il secondo versante. Lo si avverte nei modi stilistici del dramma, in tante battute su cui converrebbe riflettere partitamente, soprattutto in quell'ultima, fondamentale (« Quando apprenderete a vedere, quando capirete finalmente »), che l'autore affida all'ex-monaco Roux, apostolo di Marat, e che nessuna interpretazione del dramma, a quanto ci risulta, ha valorizzato abbastanza come suggello esplicito e illuminante.

Certo, nessun commentatore attento ha trascurato di citare Brecht a proposito del *Marat-Sade*. Ma il titolo che più ricorre è quello dell'*Opera da tre soldi*, naturalmente per via delle canzoni caustiche e beffarle che spezzano e commentano l'azione nel frequente intervento del quartetto di cantori rappresentanti simbolicamente il « quarto stato », cioè il popolo tradito dal fallimento della rivoluzione, nuovamente respinto nella miser aie nell'avvilimento dai fasti nazionali di Napoleone e della borghesia trionfale. Oppure, si allude a Brecht quando si accenna a certe apparenze didascaliche o addirittura « didattiche » del dramma. Ma si dimentica che il Brecht « post-espressionista » dell'*Opera da tre soldi,* e il Brecht « didattico » del *Lehrstuck*, non era ancora il grande, il « vero » Brecht dei drammi della maturità, quelli essenziali, quelli che resteranno,

e che si è convenuto di definire « dialettici »: appunto come « dialettico », fondato sulla problematica più aperta, incoraggiando la ragione a rimuovere ogni pregiudizio, stimolandola verso gli accertamenti più autentici, ci sembra in definitiva il *Marat-Sade*.

Ma resta Charenton, il manico. « Una specie di laboratorio chimico — disse Weiss — per esprimere idee completamente libere ». Ma anche « una temperatura — come è stato osservato da una commentatrice sia pure molto parziale, come Susan Sontag — dove tutte le idee sono volatili ». Quest'ultima osservazione serve a confortare la più famosa e sconvolgente interpretazione che si è avuta sinora del *Marat-Sade*: quella, per l'appunto, di Peter Brook che ci è dato, adesso, di ricostruire, di intuire, più che di « ricevere » direttamente, attraverso le immagini del film nel quale lo stesso regista ha « fissato » la sua rappresentazione teatrale, valendosi degli stessi interpreti e della stessa scenografia con cui presentò lo spettacolo teatrale all'« Aldwych Theatre » di Londra a partire dalla sera del 20 agosto 164.

Le immagini del film, molto elaborate nella dimensione cinematografica, con una tecnica estremamente sapiente, tendono tuttavia a cristallizzare in una sorta di splendido distacco formalistico (inquadrante, primi piani, movimenti di macchina, e il colore che si addensa in grumi di un bianco sporco, che si estenua in trasparenze spettrali, salvo a esplodere improvvisamente nei toni di un rosso e di un blu estremamente accesi: « rossi e blu » di Francia, emblematicamente napoleonici) quella che, con una certa esperienza di teatro, s'intende debba essere un'aggressione continua e diretta sullo spettatore, quindi una scelta di spettacolo derivante da una interpretazione fondamentalmente fedele alle teorie di Artaud: spettacolo imperniato sulla violenza come protagonista, spettacolo spietato e provocatorio, con tutti quei pazzi di Charenton sempre in primo piano non meno che i Marat e i De Sade pur acutamente scolpiti nella loro antinomia, e quella stupenda Charlotte Corday (l'attrice Glenda Jackson), eroina di una causa sbagliata.

Alla fine, i pazzi, superando di gran lunga l'atteggiamento minaccioso previsto dal testo, si scatenano in una furia distruttiva che tutto sconvolge: sono pazzi e non altro, deliranti e mostruosi emblemi della violenza che appunto si suppone debba aggredire il pubblico non meno che il direttore del manicomio, la moglie e la figlia di lui che hanno assistito alla « rappresenta ione », e le suore, gli ifermieri, tutti coloro che cercano di opporsi allo scatenarsi di una forza irrazionale e irresistibile nella sua cecità.

Naturalmente si tratta di una interpretazione assai parziale, soggettiva del testo di Weiss. Il prezzo è quello di molte amputazioni del testo, e in particolare di scene fondamentali alla definizione di Marat come quella che attraverso la evocazione dei familiari, e persino di personaggi di Voltaire e di Lavoisir, dovrebbero mettere in luce, sia pure in modi problematici, e « dialettici », la complessa "gura dell'uomo che voleva vedere chiaro nella natura del mondo ancora prima che nella coscienza umana.

Diverse amputazioni, affatto contrarie, sono state del resto ritenute

indispensabili, nell'edizione del « Piccolo Teatro », per giungere a risultati diametralmente opposti rispetto a quelli di Peter Brook. Nello spettacolo diretto da Raffaele Maiello, dentro una scenografia molto ingegnosa di René Allio, è infatti a De Sade che tocca di pagare le spese (con il notevole taglio fra l'altro, del suo discorso finale, nel quale Weiss non gli offre per altro motivi di vittoria, ma gli suggerisce solo un atteggiamento di dubbio, e una sospensione di ogni giudizio) per consentire a Marat di essere collocato in assoluta preminenza in una dimensione interpretativa che tende a scartare addirittura il dibattito in cambio di una concentrazione quasi liturgica non tanto sui singoli protagonisti quanto sul dramma corale, sul destino delle rivoluzioni con il loro carico di passioni collettive, di speranze, di delusioni, di spasimi e di morte.

In questo caso i pazzi di Charenton sono emblematici, e rappresentano in realtà il popolo umile, degradato e offeso che, nell'atto finale di una sua disperata rivolta, viene investito dal soffio impetuoso e terrificante del gas che si espande dalla ribalta sul palcoscenico, e sembra distruggere tutto, in una sinistra catastrofe.

Nel complesso, l'impostazione razionalistica dello spettacolo del « Piccolo Teatro » (in cui hanno spiccato le singole interpretazioni di Gianni Santucci, Enzo Tarascio, Carla ravina, Marcello Tusco e Vincenzo De Toma) mi sembra molto più vicina allo spirito vero del testo e alle autentiche intenzioni di eter Weiss, anche se vi si è avvertita una cadenza troppo lenta e anche se De Sade, così malinconico e spento, vi appare troppo sacrificato alla « ragione politica » della tesi: tanto che quelle poche frustate cui lo richiama il testo sembrano un rito funebre, e il coro che le segue quasi un « requiem ».

Ed ecco il « caso Lutero ». Se questo testo di Osborne è stato finalmente rappresentato in Italia, ben sette anni dopo la sua « prima » londinese, ciò lo si deve alla coraggiosa e solitaria iniziativa di un gruppo di giovani attori (con qualche anziano di rincalzo) che facendo perno sul dotato e promettente Virginio Gazzolo come protagonista e affidandosi alla regia di Beppe Menegatti, ha portato in giro per qualche mese, accontentandosi spesso di teatri minori, un allestimento moderno, senza grandi pretese, come si conveniva del resto allo spirito e soprattutto agli scarsi mezzi di una impresa affrontata del tutto al di fuori, come ho detto, e quasi a sfida, di quel teatro ufficiale, più o meno pubblicamente soggenzionato, che per tanto tempo non ha avvertito l'elementare preoccupazione, per non dire il dovere, di proporre anche al nostro pubblico un testo che può essere variamente giudicato, che può convincere o meno, ma che in ogni modo è stato ritenuto internazionalmente un « avvenimento » del teatro contemporaneo.

È la storia di Osborne in Italia, una storia davvero poco edificante. Pressoché sconosciuto come autore, tranne che ai lettori di un opportuno volume antologico edito tre anni fa da Einaudi e agli scarsi spettatori di qualche rappresentazione sporadica, marginale o distorta delle sue opere, colui che merita dessere considerato, tutto sommato, fra i pochissimi autori « veri » riconoscibili nelle scarse prospettive drammaturgiche del nostro tempo, rischia tuttora d'essere archiviato in casa nostra come un

personaggio « pittoresco », come il protagonista principale di certe « cronache inglesi », di colore, che ricorrevano anche sui giornali italiani, una diecina d'anni fa, circa quel fenomeno degli « angry men », dei famosi « arrabbiati », di cui proprio la prima ed esplosiva opera di Osborne, *Look back in anger* (1956 sembrava, prima e ancor più di un testo teatrale ispiratissimo e sconvolgente, una sorta di « manifesto » eversivo e inquietante contro tutte le ipocrisie borghesi e le stratificazioni arrugginite del cosiddetto « Establishment ».

L'equivoco, per la verità, si verificò per qualche tempo anche laddove, e principalmente in Inghilterra, i successivi testi di Osborne trovarono ampia ospitalità e diffusione. Mi capita, perciò, di non riuscire ad essere d'accordo con alcuni anche illustri recensori (come Kenneth Tynan) che nel *Lutero* di Osborne ravvisarono una stretta parentela, sempre nel senso dell'« arrabbiatura », di una protesta rivoluzionaria del tutto individuale se addirittura non anarchica, con il giovane protagonista di *Look back in anger*, quel Jimmy Porter così tipico esponente di un'inquietudine, e di una ribellione, da intendersi come reazione temporalmente tutta iscrivibile in una società contemporanea.

Ma questo *Lutero* che c'entra? Qui si parla di altri tempi, di altri contesti, e di ben altro personaggio. Il motivo di ribellione e di « protesta » contro fenomeni come quello del famigerato « commercio delle indulgenze » o di certe altre debolezze mondane della Chiesa romana in un tempo nel quale gli stessi papi (nel caso Leone X) potevano anteporre i piaceri della caccia al governo delle anime, viene deliberatamente degradato, nel testo di Osborne, a dispetto delle più facili e demagogiche risorse offerte dai dati storici, rispetto al « ritratto » di un protagonista nel quale viene avvilita, semmai, proprio ogni dimensione « eroica » eventualmente derivabile dall'impeto e dalla coerenza della rivolta.

Il « dramma », insomma, è tutto dentro il personaggio stesso, stavolta, e resterebbe tale e quale comunque apparisse il contesto sociale e religioso in cui si svolge. La « rabbia » di Lutero, se c'è, appare dunque rivolta soprattutto contro se stesso, contro i demoni che lo travagliano, contro i dubbi che lo tormentano, e soprattutto contro i mali fisici e avvilenti che lo affliggono e lo condizionano. Trascinato giù dal mito, incapace di riconoscere la portata politica e sociale, in definitiva storica, della « riforma » che per sua non del tutto consapevole iniziativa ha finito per sconvolgere il mondo (tipica la posizione legalitaria di Lutero nel momento in cui egli approva la sanguinosa repressione della rivolta dei contadini che rappresentava pure una conseguenza della rivolta da lui promossa) il protagonista viene restituito a una misura umana estremamente debole, incerta, fallibilissima, cui si offre come occasione di rifugio e di consolazione solo l'ultimo quadro, quando Lutero culla fra le sue braccia il primo figlio nato dal matrimonio con l'ex monaca Caterina, e che trova una sua fondamentale positività solo nell'attestazione ostinata, coraggiosa e paziente, e nel mancato rinnegamento, costi quel che costi, delle proprie convinzioni.

In ciò questo Lutero, lungi dal nostro contemporaneo Jimmy Porter, è semmai strettissimo parente del « vittoriano » maestro socialista

George Holyoake, protagonista di un altro dramma di Osborne. « Motivo di scandalo e di riflessione », che oltretutto può essere legittimamente accostato al *Lutero* anche sotto il profilo di una forma drammaturgica direttamente ispirata (avendo come modello principale il *Galileo* e al « distanziamento epico » di Brecht.

Difficile, piuttosto, riesce di trovare infine il nesso preciso, la definizione ideologica e morale, fra le diverse scene, o i diversi quadri, sempre in se stessi ben rilevanti e sapienti, come si è detto. D'accordo che si tratta di affidare allo spettatore un giudizio e un'interpretazione, ma è anche da dirsi che sembra persino eccessiva, in proposito, l'ambiguità dell'autore, o che appare anche troppo limitata la quantità e la qualità dei « dati » proposti dalla struttura di un dramma che, se riesce molto interessante per quanto riguarda la riduzione del protagonista ai suoi termini più schiettamente, e si direbbe più miseramente umani, non può d'altra parte considerarsi del tutto insoddisfacente, o almeno troppo sommario, per quanto riguarda il contesto storico, e le sue implicazioni (che dovrebbero risultare ben più complete, responsabili, documentate) circa un fenomeno enorme come quello della Riforma.

Dippiù, sconcerta una sin troppa insistita accentuazione dei malanni fisici, così spesso crudamente evidenziati, anche nel linguaggio, dai quali è afflitto Lutero. L'accento sulla « corporalità » del personaggio, sulla misura puramente fisica dell'uomo, riesce d'altra parte una tentazione che giunge quanto mai tempestiva in certa moda del teatro attuale, più o meno d'avanguardia, teso proprio a buttarsi su cose del genere nel senso di una generica « ritualità », ed è una tentazione cui non ha saputo sottrarsi il regista Meneghetti (sin dalla prima scena, da quel corpo nudo di Martino che attende le « vesti » di monaco agostiniano) senza tuttavia poi nemmeno adeguarvi l'intero stile di una rappresentazione che ha risentito di ricordi e sollecitazioni diverse, non escluso quello « stile epico » di Brecht, qua e là tuttavia solo accennato, mentre poteva riuscire come una chiave determinante, unica e coerente.

Reso atto alla scenografia di Silvano Falleni di avere corrisposto con sobria e intelligente misura a una funzionalità non priva di giuste allusioni interpretative, è giusto riconoscere al protagonista Gazzolo una efficacia cui ha nuociuto soltanto certa insistenza sugli aspetti più nevrotici di questo Lutero secondo Osborne, e ancora occorre ricordare fra i diversi altri interpreti almeno la magistrale prestazione di Andrea Bosic nella parte di Tetzel, il « venditore d'indulgenze ».

* * *

Fra le altre « novità straniere » della stagione, non essendomi capitato di assistere a *Rosencratz e Guildenstern sono morti*, dell'inglese Tom Stoppard, commedia molto lodata e giudicata nuova e interessante nello spostamento d'ottica per cui le vicende di *Amleto* sono viste da due personaggi minori della tragedia shakespeariana, e dovendo ritenere *Un equilibrio delicato* di Edward Albee solo il riflusso dello spettacolo che

Franco Zeffirelli aveva già presentato nella stagione precedente con un trio ragguardevole d'interpreti quali Rina Morelli, Paolo Stoppa e Sarah Ferrati, non mi pare dubbio che il fatto più importante da segnalare sia la rappresentazione al « Teatro Stabile » di Genova di quel *Tango* del polacco Wlawomir Mrozek, che già era apparso come una notevole rivelazione alla Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili a Firenze nell'autunno del 1966 nell'interpretazione dello *Schauspielhaus* di Dusseldorf e con la regia dello stesso Erwin Axer che già ne aveva curato in precedenza l'edizione originale di Varsavia.

Pur tanto ricca di motivi, di allusioni, di stimoli, *Tango* è una commedia difficilmente rinserrabile nei termini di un significato preciso e universale, e a riassumerla temo che si giovi poco a una comprensione giusta della sua materia sarcastica, tenera e crudele insieme. Comunque, in un tempo indefinito, che solo per comodo si può collocare fra la fine dell'Ottocento e gli « anni venti » del nostro secolo (ma pare autorizzatissimo ogni riferimento ai nostri giorni) si presenta il « quadro » di una famiglia che nello stesso incredibile disordine « scenografico » dellambiente in cui vive manifesta il proprio disordine morale, un proprio anticonformismo « rivoluzionario » divenuto regola e perciò trasformato in una diversa sorta di conformismo rimasto però privo di ogni finalità e perciò patentemente avviato a uno slacelo totale.

Ora, di fronte a una madre frivola e ottusa che non disdegna di concedersi a un certo Battista (che dovrebbe vagamente figurare come un servitore ma che viene meglio definito « un intruso di dubbia reputazione ») e di fronte a un padre che vive isolato nella sua camera dedicandosi a non precisati esercizi letterari e a esperimenti ameni di « teatro d'avanguardia », che può fare il giovane Arturo, figlio di tali genitori, intellettuale confortato da tre lauree nonché moralista per vocazione? Il contrario, esattamente, di quello che si usa configurare negli abituali conflitti di generazioni, e cioè adoperarsi a ristabilire l'« ordine » distrutto, le vecchie regole morali, persino le forme di una esteriore « rispettabilità ». Sicché non esita intanto a rifiutare la facile seduzione della cuginetta Alina, per quanto graziosa e disponibile ella si mostri, proponendole semmai un matrimonio « vero », secondo tutte le antiche tradizioni, con la sposa in velo bianco, l'organo, il corteo nuziale, e tutto il resto, compresa la benedizione della vecchia nonna rimbambita che tuttavia, poveretta, muore in scena, nel frattempo, con una candida semplicità contemplata da un magistrale « umor nero ».

Accettato da Alina, non senza riluttanza, un matrimonio del genere, così « vecchio stile », ecco che in vista della cerimonia la casa è ripulita e riordinata proprio « come si deve », mentre i familiari convenientemente agghindati si atteggiano in gruppo e si lasciano riprendere per una « fotoricordo » non del tutto spontaneamente, per la verità, su di loro incombendo la minaccia della rivoltella con cui li tiene a bada il vecchio zio Eugenio che, in quanto esponente di una generazione ancora più anziana (la generazione sconfitta, si suppone, da una precedente rivoluzione) e in quanto soprattutto emblema tipico, ben stilizzato, di una intramontabile « conservazione » militaristica e autoritaria, si è nel frattempo fatto entu-

siasta e fedele alleato di quel « controrivoluzionario » che, ai suoi occhi, sembra il giovane Arturo.

Ma che accade proprio ad Arturo? Di avvertire, nel frattempo, la mancanza di una vera « idea » come ragione vitale del suo comportamento. Difatti, non si riempie il nulla con il nulla. Difatti, non è la reintegrazione di una « forma » trapassata che possa promuovere l'affermazione di nuovi valori. A questo punto, come accade al giovane intellettuale incapace ormai di governare l'azione sugli schemi di una ideologia troppo vaga e sfuggente, si può soltato delirare, in un confuso vagheggiamento, e si può anche individuare nel potere assoluto (il nostro Arturo, fra l'altro, ha bevuto tropo) una sorta di ribellione del vertice contro la base, magari cercando come « braccio », come « sicario », quell'esponente della forza bruta che è Tista

Basta però che Alina confessi al giovane di averlo appena tradito con lo stesso Tista perché Arturo riveli tutta la sua immensa, fondamentale debolezza e che, nell'atto di aggredire quel « rivale » da poco eletto quale suo sostegno e alleato, ne resti viceversa schiacciato, ucciso. Con la conseguenza che proprio Tista, così rozzo, così opaco, così fisicamente forte, appare da questo momento il « dittatore perfetto » capace di imporre le sue leggi alla famiglia soggiogata e di farsi padrone assoluto della casa. Resta inteso che il vecchio zio Emilio, l'eterno « conservatore », l'eterno « reazionario », è l'unico lesto a riconoscere il nuovo potere di Tista e ad intrecciare con lui, sopra il cadavere di Arturo, quel « tango » finale, la « Cumparsita », nel cui timbro macabro e grottesco la commedia si conclude.

È una commedia — ripeto — che, anche a non volerle troppo sottolineare, come forse si è inteso dal suo riassunto, continuamente allude a significazioni storiche, sociali, e a implicazioni brucianti nel sangue vivo del nostro tempo. Sono notissime, ormai, alcune sue interpretazioni: « una commedia sulla dialettica delle rivoluzioni » ma « anche su una quantità di altre cose », come suggerisce Martin Esslin. O « una prospettiva di catastrofe, ambigua e ironica, dove Arturo è anche Amleto, un Amleto del teatro della crudeltà e dell'assurdo, un Amleto del teatro buffo moderno che, come Amleto, comunque, verrà assassinato, e dopo di lui verrà Fortebraccio », come ha scritto invece Jan Kott.

Per concludere, dopo avere esposto soltanto alcune delle possibili interpretazioni della commedia, e restando libero ogni spettatore di assumerne quella che gli sembra più appropriata e convincente, a seconda della sua esperienza e della sua sensibilità, mi sembra di dover individuare proprio in questa intenzionale ambiguità del testo (un'« ambiguità » nel caso positiva, intesa come molteplicità di proposte, di problemi, di « malesseri » acutamente avvertiti) anche la libertà di un « gioco » teatrale acutamente tessuto in un intreccio di forme modernissime, fra l'assurdo e il grottesco, fra l'impegno criticamente civile e il suo ribaltamento beffardo e nichilistico.

L'edizione italiana (traduzione di A. M. Raffo) è stata diretta da Luigi Squarzina con molta intelligenza e con giusto equilibrio e si è giovata di scene e costumi, decisamente apprezzabili, di Gianfranco

Padovani. Fra gli attori, Eros Pagni ha prestato una efficacissima « grinta » e una misura si direbbe perfetta al personaggio di Battista mentre il giovane Giancarlo Zanetti ha risolto in modo sorprendente, su corde ardue, spesso esasperate, e quasi sempre convincenti, la tensione appassionata e poi la disperazione di Arturo. Altri testi stranieri? Altri spettacoli? Si può accennare a *La signora Dally*, i cui due atti, presentati con la regia di Maurizio Scaparro, se non si sapesse che provengono da Broadway, sull'ondata di un buon successo, e che ne è autore il trentacinquenne americano William Hanley, potrebbero immaginarsi scritti apposta per Laura Adani, quasi sollecitati dalla stessa attrice in cerca di un personaggio particolarmente congeniale a certa sua vocazione interpretativa sempre più tesa verso l'interiorità, la essenzialità, lo scavo umano e il controllo distaccato e ironico di esemplari ritratti femminili. Con il che, mentre si elogia l'arte schiettissima dell'interprete (nel caso capace di giungere a una straordinaria verità quotidiana, fra slanci e silenzi, fra moti di tenerezza e bruschi risentimenti, fra ingenui abbandoni e consapevole ironia, in una gramma di tonalità estremamente ricca e svariante) si deve pure ritenere implicita nel testo interpretato almeno la consistenza del ritratto femminile che vi campeggia.

Nel primo atto, la protagonista è vista nel momento in cui la sua maturità scontenta (ha già toccato i quarant'anni) cerca di aggrapparsi a un'ultima illusione di giovinezza, a un ultimo palpito di ardore, uscendo tuttavia delusa e mortificata, ma non senza una rassegnata e dolce consapevolezza, dalla relazione con un giovane che potrebbe essere suo figlio. Ma figli, la protagonista Evalyn, non ne ha. L'unico nato dal suo matrimonio con Sam, un autista di piazza, un « bestione » rozzo e mediocre, come lei lo definisce, quel bambino di cui la donna conserva l'unica fotografia in un album gelosamente custodito, è morto quando aveva appena tre anni, annegato, non senza il concorso di una colposa distrazione del padre.

Non è tuttavia questo fatto tragico, che pare semmai mordere ancora come un incubo la coscienza di Sam, la radice vera della distanza, anche fisica, che si è scavata fra la donna e suo marito, e che ha spinto la « signora Dally » a consumare il suo primo adulterio dopo quindici anni di matrimonio. Le ragioni sono altre: la solitudine, l'anonimato, la frustrazione di velleità lungamente accarezzate (il teatro, i libri, i musei, la possibilità di « parlare », di « comunicare », di essere « qualcuno ») ma rimaste appunto e soltanto velleità nell'ambito di un'esistenza piccolo borghese, di un ceto sostanzialmente proletario e condizionato, che hanno i loro limiti rigorosi e insuperabili nel piccolo appartamento, come una prigione, ritagliato nel grande corpo di un grattacielo, di un alveare umano, alla periferia di New York, o tutt'al più nel « supermercato » più prossimo, nel cinema di terza o quarta visione, nel piccolo ristorante pretenzioso riservato alle « grandi occasioni ».

Ma « se quello che desideri », come osserva infine la donna, al termine del secondo atto che è tutto occupato (annunciandosi a qualche mese di distanza dal primo) da u lungo colloquio con il marito trattenuto a casa per via di un incidente, « se quello che desideri », si ripete, « invece

che nella vetrina del negozio sta nel retrobottega, coperto di polvere, in attesa di qualcuno che lo chieda? ». Ecco, Evalyn non avrebbe mai sperato, come invece accade, che quel « bestione » di Sam fosse capace d'inviarle un grosso mazzo di fiori, nel giorno del suo compleanno. E forse basta, adesso, a farle capire che « dopo aver fatto quarantatré volte il giro del sole » si può essere abbastanza saggi, sia pure malinconicamente saggi, per accettare quello che si ha, per rassegnarsi alla propria condizione se appena è scaldata da un qualche affetto (come quello, ruvido ma sincero, che il buon Sam testimonia) anche se questo « accontentarsi » fa paura, anche se il rifiuto di ogni desiderio corrisponde solo all'attesa della morte.

E a questo punto, lasciando perdere altre « novità » straniere (così come ne ho trascurato altre italiane) di scarsa o scarsissima importanza, oppure di chiaro ed esclusivo indirizzo commerciale, non mi pare rimanga che da parlare di un fatto abbastanza singolare nella vita del nostro teatro, e cioè della rappresentazione di una commedia sovietica, *La promessa*, di Aleksej Arbuzov, che fra l'altro ha ottenuto molto successo anche grazie alle cure che vi ha posto il regista Valerio Zurlini e alla carica di autentica e sincera giovinezza (oltre all'accorta intensità espressiva) che le hanno conferito gli interpreti Anna Maria Guarneri, Umberto Orsini e Giancarlo Giannini. « Gli anni sessanta... Ho fiducia. Porteranno finalmente un po' di gioia per tutti »: è la terz'ultima battuta del dramma, quando il sipario sta per cadere definitivamente, e mi pare una battuta doppiamente significativa per intendere lo spirito del dramma stesso (*Moj zednyj Marat*, cioè *Il mio povero Marat*, in originale) e quindi anche il suo stile, le sue implicazioni, i suoi riferimenti culturali e politici. Da una parte, in quella battuta pressoché conclusiva, chiaramente si avvertono le discendenze da una precisa tradizione letteraria e teatrale russa, sempre intonata al sentimento del tempo che trascorre, e alla malinconia che ne consegue, nel fluire dei ricordi e dei rimpianti: una tradizione, tanto per dire, che in diverse misure può comprendere un arco disteso fra Puskin e Pasternak, ma che risuona, nel caso, con un timbro soprattutto cecoviano, nell'effusione cauta dei sentimenti che si affidano sempre a nuove vaghe speranze, a « promesse », appunto, a certi annunci di felicità da ottenersi nel futuro e che già si avvertono spenti nello stesso momento in cui vengono pronunciati da personaggi già consci della loro singola sconfitta nel contesto di una totale, comune sconfitta esistenziale.

Dall'altra parte, in senso politico e strettamente nazionale, nell'ambito cioè della Russia contemporanea dove non solo la cultura in generale ma la vita stessa dell'individuo risultano pesantemente condizionate dalle regole di un regime che trae ancora le sue leggi da certe fatali conseguenze dittatoriali e conformistiche di ogni rivoluzione pur in se stessa necessaria a « giusta », quella speranza rivolta agli « anni sesanta », quel « po' di gioia » da tutti finalmente invocata, richiamano il « tempo del disgelo », la breve stagione kruscioviana, in cui effettivamente, con il conforto di una situazione mondiale dove risuonavano le umanissime parole di Papa Giovanni e dove la « coesistenza pacifica » sembrava

garantita pur dal pacifico e sorridente ottimismo di John Kennedy, si poteva sperare davvero in un clima universale fondato sulla libertà e sul rispetto dell'uomo.

Ma si capisce anche come nel 1965, l'anno in cui *La promessa* fu pubblicata in Russia, lo stesso autore non potesse purtroppo più indulgere a tante illusioni e non potesse quindi che imprimere, nella vena che scorre sotto il dramma, una malinconia, un disincanto, un vano appello a paradisi perduti o irraggiungibili, di timbro appunto cecoviano, con ciò saldando l'attualità della sua voce con il rassegnato pessimismo di una tradizione ereditata.

A quanto mi risulta (e prendendo almeno a confronto quell'altra e unica commedia di Arbuzov, *Accadde a Iskutsk* », in precedenza pubblicata e rappresentata in talia) l'autore oggi sessantenne che più di ogni altro ha forse ottenuto successo e popolarità nel suo paese, non si era mai azzardato a giungere sino alle conclusioni sostanzialmente pessimistiche e amare, che a dispetto della battuta citata in principio, tanto poco sembrano incoraggiare le speranze delle generazioni ancora attive e ancora responsabili dell'Unione Sovietica quanto molto sembrano apparentarsi a un disagio, a un malessere, a una crisi, dell'universo umano dei nostri tempi, di qua o di là di ogni « cortina » nei confronti di un inquieto presente, ancora sporco di sangue, e soprattutto nei confronti di un oscuro avvenire.

Fatto sta che Arbuzov è molto bravo anche se il genere del suo teatro appare alquanto vecchiotto: ma come si può invocare il « mancato rispetto » alle leggi di certe nuove tecniche o addirittura di certe cosiddette « avanguardie » quando il discorso di un autore appare talmente sincero, intenso, persino coraggioso, e finalmente improntato a una chiarezza da cui troppi sembrano sfuggire, oggi, un po' per moda e un po' per camuffare in qualche modo la mancanza di una ispirazione autentica?

Si potrebbe aggiungere che Arbuzov è bravo, soprattutto, a sfiorare appena i temi « epici » di una guerra e di una « ricostruzione » laboriosa (luoghi comuni del corrente teatro come del corrente cinema « made in URSS ») per giungere dritto alle ragioni e ai sentimenti dell'individuo che a lui evidentemente più premono. Ma questo sarebbe un elogio rivolto solo a un fatto di scaltrezza, di destreggiamento ambiguo, mentre Arbuzov merita un elogio e una considerazione, per così dire, più universali: sit ratta infatti di un autore che, almeno nel dramma di cui si deve oggi discorrere, certe ragioni e sentimenti dell'individuo riesce a porli e a dibatterli con rara sensibilità, con pudore, con una giusta misura stilistica e umana.

Ben s'intende che la storia dei tre soli personaggi che appaiono nel dramma, Lika, Marat e Leonidick, è da intendersi soprattutto come storia di una « generazione » che trovò i suoi primi palpiti, le sue prime prese di coscienza, e soprattutto le sue « promesse », proprio nell'ora più cupa e crudele dell'ultima guerra (i tre personaggi citati s'incontrano, si rifugiano e sopravvivono, in una loro indicibile speranza, e in una loro più che legittima e comprensibile ansia di vita, quando sono appena

adolescenti, in una stanza sbrecciata fia le macerie della Liningrado assediata, della Leningrado dove morirono seicentomila persone) e che dalla guerra stessa uscì tuttavia ferita, con certe vocazioni ancora intatte, ma con un segno profondo nell'anima e talora anche nel corpo.

Si erano incontrati a Leningrado, avevano diviso la stessa stanza, avevano opposto con spavalda e bellissima ostinazione le ragioni della loro giovinezza (quella Lika che riesce a festeggiare i suoi sedici anni, con gioiosa freschezza, come se il martellamento cupo delle bombe fosse una musica esaltante, come se la sua « promessa » di vivere fosse più forte della morte sempre incombente) e si ritrovano subito dopo la fine della guerra, nella stessa stanza che la ragazza nel frattempo ha custodito e curato come un simbolo della giusta sopravvivenza mentre Marat e Leonidick sono stati nel frattempo volontariamente travolti dal conflitto che al primo ha fruttato una medaglia al calore e al secondo è sostato la perdita di un braccio.

Posto il problema comune, e comune fondamentale strazio di tre giovani feriti e umiliati proprio nel crollo delle loro « grandi speranze » (problema comune, strazio comune, che si rinnova nei due successivi tempi del dramma che si aggiungono a quello iniziale, direi bellissimo, che si svolge nella tragedia di Leningrado: nei due tempi che si svolgono, cioè, sempre in una successione di brevi quadri, l'uno nell'immediato dopoguerra, nel 1946, e l'altro a tredici anni di distanza, e nell'ultimo dei quali si deve constatare come nessuno dei tre personaggi abbia potuto raggiungere i suoi generosi ideali, giacché Lika deve accontentarsi di un impiego mediocre in un ospedale a dispetto delle sue aspirazioni scientifiche, mentre Leonidick si rivela poeta e scrittore assai modesto rispetto alla gloria cui ambica, e Marat, infine, è costretto addirittura a confessare la sua rinuncia davanti al compito più arduo cui era chiamato come ingegnere); posto il problema comune di una generazione offesa e delusa, come diceva, a causa di quel marchio della guerra che solo il palpito dell'adolescenza si era illuso di cancellare, rimane il problema privato, individualissimo, di questi tre giovani che hanno bruciato insieme la loro innocenza fra le macerie di Leningrado.

Dopo la guerra, nella stanza custodita e rinfrescata da Lika, tornano i due amici e nessuno dei due sembra poter fare a meno della ragazza accanto alla quale si è formulata, insieme, la « promessa » di una vita. Ma qui Arbuzov, anche al di fuori del contesto storico, e delle ragioni preminenti nel suo dramma, si addentra, con destrezza, in una sottile analisi dei caratteri.

Era chiaro che Lika, sin dalla prima scena del dramma, si sentisse attratta da un Marat disinvolto, un po' insolente, persino mitomane, che tuttavia si trincerava dietro un suo carattere chiuso e schivo, del tutto incapace a pronunciare quelle parole d'amore, scoperte, sincere, di cui non è invece avaro Leonidick, il poeta, l'« indifeso », quello che appare il più debole e che di conseguenza (anche in mancanza di un deciso pronunciamento da parte dell'amico-rivale) non può adesso non toccare la corda materna, protettrice e consolante della donna contesa.

In ogni modo, dopo la guerra, rendendosi Leonidick ancor più pate-

tico e indifeso, Lika decide di sposare il poeta flebile anziché l'orgoglioso ingegnere, ma la logica dei sentimenti (se si può parlare di logica a proposito di sentimenti) in ogni modo non perdona: tredici anni dopo il matrimonio (nella comune sconfitta cui si è accennato) proprio Marat, l'ingegnere, l'uomo schivo e orgoglioso, si dimostra il più debole tornando a bussare alla porta della vecchia stanza di Leningrado, e Leonidick, che si rivela infine il più forte (o il più disperato) gli lascia la stanza stessa e la moglie. Tutti naufraghi, comunque, nel capodanno di quel 1960 su cui si conclude il dramma, in un clima di profonda tristezza che ci avvolge tutti, nel comune sentimento delle « promesse » non mantenute., e nella coscienza di quanto esiguo e incerto sia il margine che rimane a ogni superstite speranza.

Note

Jean Vigo sul teleschermo

Su Jean Vigo esiste ormai una vasta letteratura critica, di notevole livello. Si sarebbe quindi tentati di affermare che su questo regista non rimane più nulla da dire. La nostra intenzione non è comunque quella di recare qualche nuovo contributo all'interpretazione della figura di Vigo. E', assai più modestamente, quella di sottolineare il merito che la Televisione italiana si è creato, offrendo al suo grande pubblico due opere dell'importanza di Zéro de conduite *e de* L'Atalante*, le quali fra l'altro non erano mai state, come è noto, distribuite nel circuito commerciale del nostro paese. Certo, l'espressione « grande pubblico » va accolta con qualche cautela, dato che i film di Vigo (come quelli di altri insigni registi-autori cui la TV ha dedicato mostre personali), sono stati presentati sul secondo canale, in stagione estiva e con alternative, sul primo canale, tali da esercitare un'attrazione irresistibile sulla massa degli spettatori. D'altro canto, appare chiaro che l'accostamento del pubblico televisivo agli autori ed alle opere più rappresentative della storia del cinema non può non avvenire con gradualità. Purtroppo esistono ampi strati di pubblico ancora refrattari al cinema non inteso come spettacolo d'evasione. Chiunque compaia sul teleschermo è soggetto a venir identificato con la Televisione. Ci è quindi accaduto di dover ascoltare sfoghi di impiegati bancari e postali, di funzionari di pubblica sicurezza, di barbieri, cioè di persone appartenenti ad ambienti disparati. Tutti si lagnavano in maniera sistematica, non solo — poniamo — per la mancata presentazione di questo o quel film spettacolare particolarmente desiderato, ma per l'avvenuta presentazione di opere di somma importanza storica ed artistica. Ricordiamo, ad esempio, una scandalizzata lagnanza relativa a* Vampyr *di Dreyer. Tale lagnanza era motivata con il fatto che, dopo aver visto film del genere, le mogli degli impiegati in questione non riescono a chiuder occhio la notte.*

Diciamo questo non certo per incoraggiare la televisione ad ammannire al

pubblico un maggior numero di bambocciate, ma solo per meglio attirare l'attenzione sulle obiettive difficoltà con cui si incontrano i funzionari preposti al settore. D'altro canto, qualche ciclo « difficile » sembra aver incontrato, a differenza d'altri, un considerevole favore, se dobbiamo prestar fede al Servizio Opinioni della RAI-TV: quello dedicato al cinema-verità, ad esempio, o quello dedicato a Flaherty. Da un lato occorre, malgrado tutto, dare maggiore fiducia al pubblico, a costo di sottoporlo a prove ardue (ben venga quindi il ciclo dedicato al cinema espressionistico); dall'altro occorre guardarsi da un massimalismo astratto e forse controproducente. Si incrementino, dunque, questi cicli, si dia loro una collocazione sempre migliore nei programmi; non si abbia paura di concedere qualche minuto di più alle presentazioni, sempre che queste siano congegnate, scritte e porte in maniera tale da attrarre lo spettatore; si organizzino dibattiti, come già più volte è stato fatto; si ampli lo spazio riservato al cinema in televisione, non già aumentando (l'AGIS non si allarmi) il numero dei film da presentare, ma dedicando ai diversi aspetti del cinema rubriche apposite, oltre ai servizi inseriti in rubriche che si occupano di argomenti vari. Si potrebbero formulare esempi, avanzare proposte precise; ci limitiamo a richiamare l'attenzione su quello che ha fatto la Televisione francese, anche se lo conosciamo soprattutto per sentito dire.

Per tornare a Vigo, piuttosto che ripetere cose già dette da noi stessi — e da altri molto meglio di noi —, ci sembra valga la pena di citare le conclusioni cui sono giunti due acuti studi sul regista, ambedue apparsi, più o meno di recente, in Francia. Marcel Martin: « Antimilitarista, anticlericale (ma anche ateo), antisociale, Vigo non è soltanto né sistematicamente anti, *il che rischierebbe di conferire alla sua personalità un aspetto sgradevolmente negativo. No, egli è* per *tutti i valori complementari, giustizia, libertà, amore... Vigo non è né acido né disperato: se dà un'immagine crudele degli esseri umani, è perché li ama, perché vorrebbe vederli diventare migliori, sol che ne fossero concesse la possibilità e l'occasione. Non è un rivoltoso di professione e non si è mai accomodato nella rivolta come in una forma di confort intellettuale: ha voluto rimanere lucido, con quell'ironia su se stesso e quella fiducia nell'avvenire che conservò fino al suo ultimo respiro. "La sua rivolta — scrive François Chevassu — è una rivendicazione assoluta, una messa in questione di tutte le nostre strutture attuali. E' una morale di libertà e d'amore. Per questo rispetta così poche cose: ciò che è veramente rispettabile" ».*

Pierre Lherminier: « E' palese che questi due film sono opera di un cineasta segnato dalla reclusione ed il cui problema fu tanto quello di adattarsi al mondo quanto quello di liberarsene. Allo stesso titolo per cui ci conducono a mettere in causa il reale e nel medesimo tempo ad aderire ad esso, Zéro de conduite *e* L'Atalante *illustrano così senza risolverlo un contrasto fondamentale fra l'amore del mondo e la paura di vivere, l'individuale e il collettivo, il chiuso e l'aperto. Tale contrasto, il quale fu proprio di Jean Vigo in maniera così profonda che i suoi film non hanno potuto non costituirne testimonianza, è anche il nostro, è addirittura per noi il problema principale, ed è in questo che quelle opere di trent'anni fa ci riguardano. E' pure in questo che esse ci sembrano aver precorso quei film sulla difficoltà di esistere che, da Bergman ad Antonioni, sono ai nostri occhi la forma più avanzata del cinema moderno ».*

Vigo attuale, quindi, in un mondo di contestazione quale è quello di oggi. Tale è fra l'altro il sugo che si ricava dall'interessante incontro fra Liliana Cavani e Domenico Meccoli, che ha accompagnato la presentazione televisiva dei due film; con la Cavani simpaticamente tesa verso una adesione totale a Vigo ed al suo mondo, verso un'identificazione tra i motivi ideali di lui e quelli dei giovani contestatori di oggi. Certo, per un'infinità di ragioni, Vigo — con la sua giovinezza, con la sua freschezza, con la sua aggressività poetica — è un cineasta che ritroviamo ad ogni incontro singolarmente moderno e vitale, un cineasta la cui lezione purtroppo così breve è leggibile in trasparenza dietro più d'una esperienza innovatrice successiva o che comunque è proponibile, nella sua fecondità, come esempio, ad ogni assertore di una libertà da ritrovare o addirittura da trovare.

L'identificazione Vigo-contestazione è suggestiva, l'affermazione che lo anarchismo ferocemente anti-borghese e meravigliosamente giovanile di A propos de Nice *e di* Zéro de conduite *potrebbero costituire oggi — senza che nulla venisse mutato — i manifesti poetici della rivolta delle nuove generazioni è più che sostenibile. Ma rimane il fragrante enigma de* L'Atalante, *mirabile opera eseguita « liberamente » su commissione, in vario modo interpretata ed entro certi limiti interpretabile. Rimane il punto sospensivo di una creatività interrotta dalla morte quando appena si era avviata, l'interrogativo senza risposta relativo al proseguimento di un discorso che non c'è stato. Rimane il traboccante amore di Vigo per la vita, per la natura, per l'uomo. Rimane la sua tenerezza, la tenerezza di colui che disse un giorno: « Come ho osato, una volta diventato uomo, percorrere da solo, senza i compagni di giochi e di studio, i sentieri del Grand Meaulnes? » (Quel Grand Meaulnes il cui ricordo influenzò in qualche modo la prima elaborazione fantastica — poi trasformata — di* Zéro de conduite*). Vorremmo che i nostri generosi « ribelli » di oggi si riconoscessero in Vigo, nella sua « rabbia », ma soprattutto nella sua tenerezza.*

Giulio Cesare Castello

P.S. Dedicato all'anonimo traduttore dei dialoghi dei film di Vigo per l'edizione televisiva: *grenier*, in *Zéro de conduite*, andava tradotto *soffitta* e non già *granaio*...

Televisione: rendiconto stagionale

Informazione, intrattenimento, espressione: dei tre settori in cui la televisione va operando sembra che il primo voglia prendere ognora più il sopravvento. Siamo stati bloccati, è il caso di dire, dal video, per le elezioni e il giorno della agghiacciante uccisione di Kennedy, in occasione di sommosse di piazza — non importa più di quale paese, perché ogni sciagura e ogni lutto appartiene ormai a tutta l'umanità — e dai campionati europei di calcio. E

ci siamo accorti di aver passato davanti alla televisione un numero stragrande di ore, dimenticando ogni lavoro o affanno.

Il cronista più diligente non potrà mai riferire su tutto quel che passa nel teleschermo. Un sintetico resoconto stagionale, come è quello che abbiamo intenzione di fare, si sforzerà, certamente, di riferire sommariamente almeno sulle trasmissioni più importanti, cicliche o isolate: l'esclusione non implicherà necessariamente un giudizio negativo; ma soltanto l'impossibilità, per il cronista, di fare appello ai cento occhi di Argo.

Con i servizi agonistici (compresi Domenica sport *e* Sprint*) e di pura informazione, restano le trasmissioni « a puntate » quelle che attirano il maggior numero di spettatori.* L'Odissea *rimane al massimo indice di ascolto con l'88 per cento di preferenze: quasi 18 milioni di spettatori. (L'indice di preferenze ha certamente un significato, ma non bisogna crederci infallibilmente: anche* La famiglia Benvenuti *raggiunge il 74 per certo,* Felicita Colombo *il 73,* Vivere insieme *il 79. Più interessante è che l'indice di* TV Sette *sia l'80, di* Almanacco *il 75, di* L'approdo *il 67, anche per il fatto che c'è un reale spostamento di pubblico: chi vede* Almanacco *non è sempre anche lo spettatore di* Famiglia Benvenuti, *chi vede* Orizzonti della scienza e della tecnica, *non è anche necessariamente lo spettatore di* Su e giù*). Ma non vanno dimenticate, dopo l'*Odissea, *altre trasmissioni drammatiche a episodi di successo:* Le mie prigioni, *curata da Sandro Bolchi, misurata,* L'isola del tesoro, *da Stevenson, di Wolfgang Liebeneiner — e quindi importata dalla Germania — affascinante per i giovani, e, non esenti da critica,* Vita di Caravaggio, *spesso falsa e fumettistica, o* Il circolo Pickwick *diretta da Ugo Gregoretti (in sei puntate*): la *troppa disinvoltura, che ha raggiunto la spavalderia, ha indotto il realizzatore a mescolare l'oggi con ieri, i personaggi di Dickens con la intrusione « personale » dello stesso regista: risultato discordante, e soprattutto incapace di risuscitare o concentrare l'*humour *dello scrittore e dei suoi personaggi.*

Più saporosa la riduzione pirandelliana delle tredici novelle di Luigi Pirandello, in cinque telefilm a cura di Luigi Filippo d'Amico — dove La giara *è il soggetto che ha avuto maggiore fortuna: non immune tuttavia, l'insieme, da critiche, ma dove il mondo dello scrittore, o parte del suo mondo, risorge vivo e intenso, anche senza raggiungere quella credibilità che ottiene, ma dal vero, una trasmissione, mi pare dell'*Approdo, *sul mondo di Pirandello, dove almeno un personaggio, il direttore-redattore-tipografo-strillone della "Scopa" (« Non si è venduta e non si vende mai che per una sola lira, anche a credenza ») è una straordinaria « maschera » — vissuta all'epoca del drammaturgo — che da sola spiega l'origine di tutta una serie di personaggi pirandelliani.*

Accanto ai « serials » letterari o biografici, nei quali la Tv impegna volentieri maggior copia di mezzi, graditi al telespettatore anche i « polizieschi »: dove Ubaldo Lay ha contrastato a Gino Cervi, ma senza superarlo, la popolarità di Maigret. In questo settore si sono tentate anche nuove formule produttive: per esempio i telefilm a episodi della serie Triangolo rosso. *Più dei soggetti è interessante, qui, la formula di impostazione, che i realizzatori imitano dalla produzione statunitense: lavorazione rapida, costo ridotto, episodi girati negli stessi ambienti, affidati a registi riversi.*

Il più popolare dei serials *rimane dunque l'*Odissea, *un « kolossal » del*

video, realizzato a colori dalla « Dino De Laurentiis » con la collaborazione delle televisioni francese e tedesca. Franco Rossi ha saputo amalgamare con scorrevolezza, dosatura, intuito spettacolare, elementi favolosi e reali, giovandosi di un complesso internazionale di attori di grande efficienza: Bekim Fehmiu nel ruolo di Ulisse, Irene Papas come Penelope, Renaud Verley quale Telemaco.

Gli episodi classici dei ventiquattro canti del poema, ridotti in otto episodi — la lotta con il Ciclope, l'incontro con Circe, la navigazione tra Scilla e Cariddi, l'uccisione dei Proci — sono efficaci non come elementi di attrazione nel corpo della riduzione dell'opera, ma proprio come « stazioni » a sé stanti.

Particolarmente centrati risultano anche certi personaggi minori, come il pastore Eumèo (Hussein Kokic). Ed « attrazione » diventa anche la presenza di Giuseppe Ungaretti, ad ogni inizio di puntata, con la lettura di alcuni versi significativi dei vari canti, detti con maschera antica di autentico poeta: perché non potremmo pensare così Omero, se è esistito?

E il successo spinge i « producers » della Rai Tv a tentare un'altra avventura, che per il pubblico italiano potrà apparire non meno suggestiva: quella del « pio Enea », cui forse lo stesso Rossi presto porrà mano.

Anche le trasmissioni di musica leggera, rivista e varietà cercano la loro fortuna nel serial*: con* La vedova allegra, Felicita Colombo, Addio giovinezza!, *rivedute come operette 1968, e con* Non cantare, spara! *A volte si rimprovera ai responsabili di aver voluto creare musiche nuove laddove già potevano esservene efficienti: in* Addio giovinezza! *per esempio. In altri casi si lamenta che il « musical » sia andato a cercare proprio un tema* western, *sia pure in chiave comica:* Non cantare, spara!*; ma non va messa in discussione la persistente simpatia esercitata dall'intramontabile Quartetto Cetra, chiamato a interpretarlo: anche se la sua utilizzazione potrebbe trovare forme più fortunate. Peraltro lo sfavore che ha incontrato questa trasmissione ha bisogno di un chiarimento:* Non cantare, spara! *doveva essere un film, certamente di intenti commerciali e non necessariamente di elevato risultato artistico. Chi pretende dai duecento-duecentocinquanta film che si realizzano in Italia ogni anno — e sarebbe utopistico — un risultato d'arte? Fu l'ottimismo della Tv a consigliare di assorbire il progetto.*

Il teatro

Il teatro in Tv ci ha presentato qualche testo interessante: I fisici *di Frederich Dürenmatt,* Pitchi Poi *di François Billetdoux,* L'istruttoria *di Peter Weiss, e, tra gli italiani,* Figli d'arte *e* Processo a Gesù *di Diego Fabbri: esperimenti tutti giustificati e che consiglierebbero di avere maggior coraggio e di attingere di più ai rappresentanti della drammatica moderna; mentre la strada di Goldoni (*La putta onorata, La bancarotta*) rimane sempre « maestra ». Si sono cercate anche nuove formule nei « Processi a porte aperte » e in « Teatro Inchiesta », dove la cronaca o la ricostruzione della cronaca giungono alla* drammatizzazione*: ad esempio in* Il caso Vennerstrom, *il diplomatico appar-*

tenente al « servizio segreto », o in Caso Chessmann, *l'uomo della « cella della morte ».*

Si sono avute anche interpretazioni di qualche rilievo: ad esempio di Ingrid Bergman per La voce umana, *che avremmo amato confrontare, nei programmi cinematografici, con quella, più vibrata, di Anna Magnani; ed allestimenti televisivi originali di rilievo: ad esempio nella* Santa Giovanna *di Shaw messa in scena da Franco Enriquez con la interpretazione di Valeria Moriconi.*

Ma il contributo più originale allo spettacolo ci viene dalla Istruttoria *di Peter Weiss, allestito in due versioni, una teatrale e una televisiva, in una coproduzione Rai-Tv e Piccolo Teatro di Milano, con la regia di Virgilio Puecher, musiche di Luigi Nono, scene di Ludovico Muratori. « Oratorio in undici canti » lo ha definito l'autore: non ricostruzione drammatizzata del processo contro i carnefici dei campi di sterminio tedeschi, ma quasi una registrazione* impassibile *del suo svolgimento, col montaggio delle varie fasi, dei dialoghi, delle deposizioni più significative dei superstiti o degli ex-aguzzini, ora diventati imputati. Il testo — su cui ci siamo soffermati nel numero 7-9 di « Bianco e Nero », 1967 — è assolutamente adatto per una presentazione televisiva, e sembra che ve ne siano state di eccellenti anche in altri paesi: per esempio la edizione statunitense segnalata anche da « Paese Sera », attraverso il suo corrispondente da New York Mario Fratti. Ma particolarmente interessante ci sembra il fatto che* L'istruttoria, *di speciale significato « civile », sia stata presentata anche in teatro — non su un semplice palcoscenico, ma in arene coperte, palestre, grandi sale di ritrovo — con particolari accorgimenti suggeriti dalla pratica e dalla regia televisiva: ad esempio gli ingrandimenti, in enorme primo piano, dell'immagine dell'attore recitante. E qui si avverte l'influenza che il mezzo televisivo già esercita sullo spettacolo moderno. Come il cinema, esso ha quasi sempre « preso », inizialmente, dagli altri mezzi di comunicazione e di espressione; ed ora, non soltanto in questo caso, è il momento della « restituzione », o della collaborazione per un rinnovamento.*

Le trasmissioni culturali

Per le trasmissioni culturali non ripeteremo gli elogi che già hanno meritato certi numeri di L'approdo *(*Gli ottanta anni di Ungaretti*), o di* Almanacco *(*Il sogno di Carsano, *sulla vicenda di Caporetto), o di altre speciali rubriche. Ma dobbiamo ricordare qualche « Incontro » significativo: con Ezra Pound, cui dà significativo contributo anche la presenza di Pier Paolo Pasolini, intervistatore, sollecitatore, e interprete; e quello con Marcouse, dove certamente hanno grande interesse le dichiarazioni del filosofo, anche se gli interlocutori della successiva « tavola rotonda » sono apparsi fragili e approssimativi commentatori.*

I giovani si attendono molto da queste rubriche: una informazione agile, una cultura antiaccademica e moderna, dibattiti obiettivi — dove non si sentano strumentalizzati — sui problemi che più li riguardano: e cioè crisi della scuola, rapporti affettivi, inserimento nel mondo della produzione, rap-

porti fra genitori e figli, fede, razzismo, tempo libero. Ed è per questo che tanto successo hanno avuti certi numeri di Tv Sette *e di* Giovani.

L'informazione — abbiamo già detto — ha avuto in certi momenti, nei programmi quotidiani, la parte del leone: per le Olimpiadi Invernali, per lo sciagurato assassinio Kennedy, e nella nuova edizione del telegiornale delle 13,30 presentato con snella impaginazione. Da notare anche la ristrutturazione delle trasmissioni scolastiche, e il rinnovamento apportato alle Cronache del Cinema e della Tv, *e persino i criteri nuovi di presentazione della musica classica con sottolineatura visuale di eccezione, come quella introdotta da Henri Georges Clouzot per* Suoni e immagini, *con la presenza di Herbert von Karajan. Infine la apparizione di personaggi nuovi nelle rubriche della domenica: l'originale, estroso, anticonformista Paolo Villaggio, ad esempio.*

Da qui potrebbe partire qualche spunto di rinnovamento anche per programmi « leggeri » realizzati con ben maggiore dispendio di forze.

I film

*Il contributo dato dallo spettacolo cinematografico alla teleprogrammazione è stato in questi ultimi tempi particolarmente importante. Dopo il fortunato ciclo dedicato a Greta Garbo, che raggiunse altissime percentuali di gradimento, la Tv si è sforzata di presentare i film in serie organiche, talvolta assolutamente legittime e logiche, talaltra stiracchiate. E si sono avuti i cicli dedicati a Robert Flaherty, maestro del documentario (*Nanook, Uomo di Aran, La terra, Racconti della Louisiana, Tabù*), a Billy Wilder (*Frutto proibito, Giorni perduti, Scandalo internazionale, Asso nella manica, Stalag 17, Viale del tramonto, Aquila solitaria, Sabrina*: comprovanti, almeno, una « non unità di stile »), a John Mills (« Profilo di un attore:* Tragedia del capitano Scott, Sopra di noi il mare, E' meraviglioso essere giovani, La battaglia segreta di Montgomery, Birra ghiacciata ad Alessandria*), a Tyrone Power, « un divo degli anni quaranta », a Jean Vigo (*Zero in condotta, L'Atalante*), a Totò, al* western, *al cinema-verità, ai film sovietici del « disgelo », a Gassman e Tognazzi, e infine ai* best-sellers*: qui, più che altrove, sotto il comune denominatore della* recette, *del* box-office, *la « contaminatio » dell'« eccellente » e dello « spettacolare » si fa sentire. Ciò che « funziona » al cinema non raggiunge sempre gli stessi effetti in televisione: e* « best-seller » *non è sempre sinonimo di opera d'arte, basti pensare ad* Accadde in settembre, Venere imperiale, La stirpe del drago. *I cicli su Flaherty, sul « disgelo », su Vigo, restano certamente tra i più significativi, ai fini di una cultura cinematografica, per il grande cine-club della Tv.*

Tabù *e* Uomo di Aran *di Flaherty,* Zero in condotta *di Vigo,* La signora dal cagnolino *di Keifitz (da Cechov) non appartengono soltanto allo « specialista » cinematografico: bensì alla cultura,* tout court, *del nostro tempo.*

Particolare significato attuale acquista, in questi cicli, anche quello del « cinema-verità » affidato ad Ernesto G. Laura, dove ritroviamo, tra i pezzi di eccezione, e forse più attraente di ogni altro, il cine-verità dedicato a Buster Keaton Faccia di pietra.

Il cinema contribuisce, infine, anche alla costruzione di altri programmi: si potrebbero citare i film (non importa se di secondario livello) cui hanno attinto largamente Garinei e Giovannini per Delia Scala Storv.

Il poeta Aimé Césaire

Seguendo l'umore del recensore, i suoi incontri talvolta fortunati (e basta fermarsi, una volta, per caso, anche a Sette giorni al Parlamento *per assistere a un inaspettato e piacevole dibattito sulla oratoria e sul gergo parlamentare, condotto da Vittorio Gorresio e cui partecipano Giacomo Devoto e Pier Paolo Pasolini) vogliamo soffermarci brevemente su una delle trasmissioni di Folco Quilici (*Teatro africano, oggi, *seguita alla sua* Scoperta dell'Africa*) riportate dai suoi viaggi nel Continente nero: la registrazione di* La tragédie de Roi Cristophe *scritta dal poeta Aimé Césaire (vincitore quest'anno di un Premio Viareggio) nel 1961.*

Aimé Césaire è « un grande poeta nero » come lo definì André Breton in un lontano numero di « Fontaine » (n. 35, 1944), apparso ad Algeri quando la Francia era sotto l'occupazione tedesca: « un nero così puro, che maneggia la lingua francse come non saprebbe farlo un bianco, un nero che ci guida nell'inesplorato, e che non è soltanto un nero, ma tutto *l'uomo, che ne esprime tutti gli interrogativi, le angoscie, le speranze e le estasi, e che s'imporrà a me sempre più come il protopito della dignità ». Il saggio di Breton era occasionato dalla lettura di* Les cahiers d'un retour au pays natal *(1939) di Césaire, dal riscontro di certe affinità che ritrovava nella parola del poeta, pura « come l'ossigeno nascente », e nelle sue scelte, ad esempio quando scriveva di quello che anch'egli riteneva il gran profeta dei tempi futuri, Isidore Ducasse, conte di Lautrémont: « La poesia di Lautrémont, bella come un decreto di espropriazione... Il primo ad aver compreso che la poesia comincia con l'eccesso, la dismisura, le ricerche colpite di interdizione, nel grande tam-tam, fino alla incomprensibile pioggia di stelle... »*

Césaire, che ha studiato a Parigi ed ha fatto parte del movimento surrealista, è uno degli assertori della « negritude », l'idea che ispira il risveglio dei popoli africani o di origine africana, la quale asserisce la « coscienza di essere negro » con particolari problemi da affrontare, e cerca di liberare il negro da secolari complessi d'inferiorità e di colpa per accettarsi « così com'è ». È di Césaire la affermazione, dai Cahiers d'un retour au pays natal: *« Per una inattesa e benefica rivoluzione interiore, ora rendo omaggio alle mie bruttezze... »*

La rivelazione del martinichese Césaire (n. 1913) è stata fatta al pubblico italiano prima al Festival del Teatro di Venezia del 1964, poi dalla TV mediante la trasmissione di Folco Quilici. È venuto anche il volume La tragedia del Re Cristophe, *con la traduzione di Luigi Bonino Salvarino, nella collezione teatrale Einaudi.*

La trama si svolge alle Antille, nello stato negro di Haiti, ai primi dell'Ottocento. L'isola, abitata prevalentemente da ex schiavi, si libera del regime coloniale francese, in coincidenza con la caduta di Napoleone. « La negritude

si mette per la prima volta in piedi e crede alla propria umanità », come dice Césaire nei Chaiers.

Un soldato di ventura, Chistophe, si proclama re di Haiti, primo stato negro indipendente del mondo, e cerca di rafforzare il proprio paese per farlo ricco e potente, si sforza di rendere i suoi sudditi, che considera pigri ed amanti più delle feste e delle danze che della fatica, in cittadini operosi. « Libertà, sì, ma non una libertà facile! ». Il suo sogno di potenza è però reso vano dal suo stesso temperamento beffatore e violento, che trasformerà presto un capo rispettato e venerato in dittatore folle. I riferimenti ai paesi d'Africa di oggi, alle lotte fratricide, ai colpi di stato, ai capi insufficienti o discutibili, sono evidenti, anche se il tragico del testo può aver preso le mosse da un Riccardo III *shakesperiano e il grottesco da un* Re Ubu *di Jarry. L'autore si vale della storia di un personaggio vero e vissuto, di un « Napoleone delle Antille », per condurre una polemica assolutamente attuale. Le voci degli attori della tragedia sembrano echeggiare dei drammi dei paesi africani di oggi: « Abbiama cacciato i bianchi, i nostri padroni, i nostri negrieri, ed ora siamo rimasti soli tra noi, in questo Paese. Ma i nostri fratelli neri che hanno preso il posto dei bianchi per comandarci e governarci già si sentono nostri padroni e negrieri. La libertà non c'entra col colore della pelle... »*

Quilici non ha voluto doppiare tutto il testo francese, registrato nel 1966 durante il Festival di Dakar, e soltanto ora teletrasmesso. Non ha voluto, per rendere chiara l'azione, perdere la « verità » che veniva dalle voci originali degli ottimi attori. Ha così, come lui stesso ha dichiarato, « tentato la nuova strada di un doppiaggio parziale, che riesce a conservare la colonna sonora originale nella sua completezza »: ciò che ha consentito al telespettatore di conoscere nella loro integrità artistica i tre atti, dai momenti intensamente drammatici, intensi nel monologo del guerrigliero Metello morente, e persino ferocemente polemici (« non so più dove sia la malvagità »), severi contro qualsiasi tirannia, qualsiasi dittatura, commossi nell'epilogo, in cui Cristophe anela al ritorno in Africa: « Africa, io muoio. Aiutatemi a ritornare... », dove torna il tema, caro al poeta, del « ritorno ».

Vibra sul testo, che Césaire considera « epico », non individuale o individualista, « perché pone sempre in giuco la sorte di una collettività », la Libertà come supremo bene, dal poeta cantata nella rivista L'étudiant noir *(fondata a Parigi con Léon Damas e Léopold Senghor, prima della guerra) e in* Tropiques, *fondata nel 1949 a Port au Prince; libertà dell'epoca di « Fontaine » e del poema* Batouque *(cioè, ritmo di tam-tam): scritto nel 1944:*

Libertà, mio solo pirata, acqua dell'anno nuovo, mia sola sete
amore mio solo sampang,
di riso e zucca noi coleremo le nostre dita
fra i denti ghiacciati della Bella addormentata.

Mario Verdone

Un film e un'ipotesi sulla società repressiva (*Treni strettamente controllati*)

Dopo l'inaspettato Oscar a La bottega sul corso *di Klos e Kadar nel '66, la Cecoslovacchia ha fatto il bis quest'anno con* Treni strettamente controllati *di Menzel. La cosa è culturalmente irrilevante, dato che in termini culturali l'Academy Award vale quanto un premio a Taormina o giù di lì, ma è comunque sintomatica dei processi di mercificazione cui è sempre più sottoposta la « nová vlna » praghese ormai che ha cessato di essere un fenomeno quasi provinciale la cui conoscenza era riservata ai frequentatori di festival ed ai visitatori stranieri della Cecoslovacchia, per divenire un riconosciuto e conclamato dato culturale del cinema contemporaneo. In effetti i Danai, giustamente temuti dai cineasti praghesi proprio perché portavano doni, hanno già avuto la loro negativa influenza sul giovane cinema praghese, né è detto che — pur nei positivi sviluppi assunti dalla situazione politica cecoslovacca, dopo gli avvenimenti di fine dicembre '67-inizio gennaio '68 — il cinema di Barrandov e di Koliba si riprenda dalla crisi in cui era entrato nel '66-'67 grazie al congiunto e triplice operato a) dei mercanti occidentali giunti a Praga a spiegare come e qualmente si rende merce il cinema; b) dei dirigenti locali della produzione i quali, attenti al mercato, avevano sempre malvisto i film « difficili » di giovani cineasti anticonformisti e non aspettavano altro che le illuminazioni occidentali che gettassero luce e razionalità produttiva sui loro dubbi; c) del gruppo novotniano cui, già avendo obiezioni politiche di fondo sulla ideologia e sulla poetica dei cineasti, non parve vero, all'inizio del '66, di aprire le porte ai re magi dell'occidente che alla mirra per la ideologia offesa aggiungevano oro per l'economia frustrata. Difficile dire se, nel grande e positivo fermento politico e culturale cecoslovacco, seguito alla caduta di Novotny, vi sia spazio per una rinascita o per una seconda fase del nuovo cinema cecoslovacco, anche perché a giudicare dal non molto di nuovo che si è visto in giro in questi ultimi mesi la crisi ha investito direttamente gli autori e la loro personalità, favorendo certe tendenze che già erano parte della « nová vlna » ai suoi albori ed impedendo oggettivamente lo svilupparsi del discorso etico-politico che ne costituì il punto di maggior fascino. Certi ripiegamenti, come quello di Němec da* La festa e gli invitati *a* I martiri dell'amore *e certe accentuazioni manieristiche, come quella di Miloš Forman da* L'asso di picche *a* Gli amori di una bionda *e da quest'ultima a* Al fuoco pompieri *sono significative. D'altronde come si può tenere in quarantena un autore, per quattro o cinque anni, rifiutandogli sistematicamente tutti i soggetti, e poi pretendere che quando finalmente gira nulla sia in lui cambiato? Che è ad esempio quanto è successo a Jaromil Jireš il cui esordio,* Il grido, *risale al '63, ma che da allora ad oggi ha potuto solo lavorare nel cortometraggio ed anche lì con difficoltà, cominciando solo di recente a girare il suo secondo lungometraggio.*

L'Oscar all'« opera prima » di Jiří Menzel va dunque inserito, come dicevamo, nel clima di questo processo di incanalamento degli umori e dei fermenti degli intellettuali praghesi, iniziato agli albori del '66 e nella lotta conclusasi con la sconfitta del gruppo novotniano ma con un notevole e forse letale

impiego di energie da parte dei cineasti (che di tale operazione politica sono stati parte attiva, tanto che fra i tre espulsi dal PCC lo scorso anno, vi era Antonin Liehm, uno degli animatori principali del movimento e cinematografico e politico). Così come va registrata l'opinione più o meno esplicita della stampa specializzata presente all'ultimo festival di Karlovy Vary che nella stessa direzione di incanalamento ed integrazione vada inteso il premio andato nel festival cecoslovacco al secondo film di Menzel.

Tuttavia, per quanto involontariamente parte e strumento di un'azione conservatrice, (che evidentemente non contrastava in pieno con la natura del film; l'operazione sarebbe stata ad esempio impossibile, lo scorso anno, con il Němec de La festa e gli invitati *poiché la natura del film si sottraeva « in sé » a qualsiasi recupero neostaliniano o conservatore)* Treni strettamente controllati *è un film che partecipa in modo marcato degli umori e dei fermenti della « nová vlna » e che soltanto le leggi talora inesorabili del rapporto tra struttura e sovrastruttura hanno potuto rendere partecipe di un'operazione mercificante.*

Per capir il senso e i valori dell'opera di Menzel, bisogna risalire alla sua fonte letteraria: Bohumil Hrabal dalla cui opera, appunto « Ostře sledované vlaky » *(1965), il film è stato tratto con la collaborazione dello stesso scrittore alla sceneggiatura. Dopo una lunga esperienza di vita che lo ha visto ragazzo di studio, magazziniere, manovale, telegrafista, ferroviere, assicuratore, rappresentante, metalmeccanico, imballatore, comparsa, Hrabal ebbe un primo, semiclandestino, assaggio letterario nel '56, non uscendo ufficialmente sulla scena letteraria praghese che nel '63 con un fortunato libro di racconti* Perlička na dně *(La perlina sul fondo - 1965). Il successo arriso a questa raccolta di racconti non toccò solo il pubblico generico, assetato di « pábitelé » (parola cèca intraducibile: qualcosa di mezzo tra* sbruffoni *e* buontemponi*) della reale vita cecoslovacca e stanco degli inerti eroi adamantini della letteratura ufficiale, ma trasformò Harbal una sorta di concreto simbolo del risveglio intellettuale proghese. A mezza strada tra Kafka e Hašek il mondo di Hrbal è popolato di sradicati che una realtà assurda ha reso esperti nell'arte di sopportare e di arrangiarsi: a funzionari di partito, burocrati ottusi, ragionieri dell'esistenza e parastatali del socialismo i « pábitelé » hrabaliani oppongono la disarmante arma del loro ciarlare innocuo, del loro vitalistico fantasticare, del loro smozzicato vivere alla giornata. Questa contrastata incomunicabilità tra laica astuta insofferenza boema ed « ethos » hegeliano ridotto a meschinità burocratica fa oscillare le pagine dello scrittore tra il macabro e il grottesco, l'amaro e il pessimistico: una sorta di umanistico surrealismo che una continua ironia salva da ogni intonazione moralistica, in una paradossale dialettica tra biologia e ideologia. Ritroveremo parte di questo mondo hrbaliano nei film di Forman con i loro valori ed i loro pericoli (si veda l'ultimo di essi,* Al fuoco pompieri) *di realismo minore. Ma se l'influenza di Hrabal su Forman ed altri è del tutto indiretta (forse più che di influenza si può parlare, pur nella differenza dei risultati, di una coincidente attenzione verso i « petits bonshommes » della vita praghese), diretto è invece il rapporto con l'opera dello scrittore del film* Perličky na dně *(Perline sul fondo - 1964-'65), composto di cinque novelle cinematografiche — tratte appunto dall'omonima raccolta di Hrabal — e che fu, nella breve e felice storia della « nová vlna », al tempo stesso una testi-*

monianza e un manifesto del rapporto tra i più vivi fermenti letterari e quelli del cinema praghesi. Tra i registi che firmarono il film ed altrettanti episodi troviamo fin da allora — accanto a Němec, Schorm, Chitylová e Jireš — il nome di Menzel che con la novella La morte del signor Baltazar — *dopo essersi diplomato venticinquenne alla FAMU, nel '63 — esordì professionalmente come regista. Esordio felice poiché l'episodio di Menzel è, tra i cinque che compongono il film, il più hrabaliano assieme a quello di Schorm,* La casa del piacere *e, dopo quest'ultimo, il migliore.*

Treni strettamente controllati *conferma in buona parte questa consonanza tra la visione del mondo del regista e dello scrittore nel disegno che il film offre di un esile ed introverso giovane allievo ferroviere in servizio di « stage » presso una stazioncina periferica boema amministrata da un capostazione bovino e da un tipico « pábitelé » hrabaliano, suo aiutante. La triade, con i vari personaggi di contorno, costituisce un tipico campione dell'umanità di malsicuri e di offesi cara allo scrittore di Brno e dal dialettico suo rapporto interno, come dal contrasto con l'esterna realtà, si evidenzia quella « convergenza della linea metafisica di Kafka-Meyerink con quella scurile-loquace di Hašek » giustamente puntualizzata da Angelo Maria Ripellino nella sua introduzione alla prima traduzione italiana di Hrabal (Bohumil Hrabal:* Inserzione per una casa in cui non voglio più abitare; *Einaudi, Torino, 1968). La kafkiana minaccia invisibile che assoggetta ed accomuna il piccolo mondo della stazione boema è, visto che siamo verso la fine della seconda guerra mondiale, l'occupante nazista. Naturalmente gli occupanti in persona li vediamo poco e, nei rapidi scorci di film in cui appare una divisa tedesca essa resta un segno muto ed anonimo. Vediamo invece, nei panni di un dirigente ferroviario collaborazionista e nel suo seguito, i mandatari indiretti del potere: costoro recitano a memoria, come litanie, le glorie del terzo Reich, dipingono a rosse tinte, a pochi mesi da un crollo finale per altro già iniziato, le fulgide speranze dell'allargato « lebensraum » hitleriano, ordinano ed esigono integrazione, servitù ed obbedienza ai piccoli « pábitelé », onorati di servire la grande causa germanica. La presenza del potere occupante nel microcosmo della stazioncina boema è dunque indiretta e quasi invisibile: incombe tuttavia nei passaggi dei treni militari, nei concisi messaggi, nelle rapide ispezioni, anche se più come un grottesco paradosso che come un tragico orrore. I tre subuomini — e coloro in qualche modo intrecciati alla loro esistenza — vivono questo rapporto col potere con indifferente abitudinarietà: spostano binari e fanno segnalazioni come potrebbero grattarsi un gomito o mettere una mano in tasca, non militano anche se sono militarizzati. Al massimo, quando il rapporto si fa più diretto, come durante le visite di ispezione, reagiscono con lo stupore un po' impaurito di Miloš, il giovane allievo; con la sardonica irriverenza di Hubička, l'aiutante; con lo smarrito servilismo del capostazione. Poi tornano ciascuno al proprio microcosmo. Il capostazione ricomincia a tuonare sull'imminente apocalisse che dovrebbe cancellare il mondo di corruzione e peccato, rappresentato da Hubička e dalle sue oscene erotopee, pur non disdegnando di segretamente lubriche attenzioni le gonnelle di passaggio; Hubička ricomincia ad avvolgere di erotofori sguardi ogni femmina in transito, pur curiosando sulle attività sessuali di Miloš; Miloš riprende le proprie erotofobiche incertezze, pur sperando che l'esperienza di Hubička gli sveli gli incomunicabili segreti dell'« ars amandi ». L'eros — un*

eros ridotto a sesso esibito, frustrato o represso — sembra dominare la triade ed accomunarla in un'unica riduzione della « libido » in libidine. Tra questa problematica concentrazione di interessi biologici dei tre e l'aproblematica concentrazione di potere ideologico che « strettamente » li controlla non vi è alcuna apparente relazione, alcuna dialettica. L'unico che cercherà di crearla è lo sprovveduto Miloš, il quale andrà appunto un giorno dal dirigente ferroviario collaborazionista ed esporgli il proprio problema: come dire a porre in relazione frustrazione sessuale e potere autoritario. Infatti Miloš, dopo esitazioni ed incertezze, non ha potuto rifiutarsi di andare a letto con una bella fanciulla, sua amica e ferroviere anche lei, che di treno in treno, di sosta in sosta, lo andava palpando e sbaciucchiando. Giunto al dunque, però Miloš si è accorto che i suoi timori erano fondati, almeno nella misura in cui sono il fondamento della sua « ejaculatio precox » e quindi della sua impossibilità ad usufruire del biologico « jus coeundi » che sembra parossisticamente assorbire la vita extraferroviaria della stazioncina. Miloš cerca così, tagliandosi i polsi, di risolvere radicalmente la propria impotenza a realizzare l'unico modo in cui gli sembra di poter essere uomo. Salvato — e dopo essere stato cacciato in malo modo dal dirigente ferroviario collaborazionista cui si era rivolto per delucidazioni erotiche — ritorna alla stazioncina e prende con la più rispettosa innocenza a domandare a destra e a manca, aiuto, in insegnamenti teorici, agli uomini, in opere di bene, alle donne. Finché una staffetta partigiana si intenerisce e — su intervento di Hubička cui ha portato un messaggio perché faccia saltare in aria il giorno dopo un treno militare tedesco — scioglie i biondi capelli e, con consumata esperienza, dolcemente restituisce a Miloš fiducia in se stesso. Fiducia totale, bisogna dire: ché infatti, la situazione dell'indomani è tale da potere essere risolta soltanto da un vero uomo. Hubička — che un po' per vizio, un poco per giocare, ha inventato nei giorni passati un nuovo tipo di rapporto sessuale in cui entrano in ballo il timbro della stazione ed il sedere di una graziosa e giovane fanciulla che lo aiuta (e lo provoca) in ufficio — è oggetto, la mattina dell'arrivo del treno cui attentare, di una ispezione burocratico moralistica del dirigente ferroviario, il quale lo sottopone ad un procedimento disciplinare proprio nell'ora fatidica, davanti alla fanciulla posteriormente timbrata ed alla madre di lei poderosamente infuriata. Sarà dunque Miloš a salvare la situazione e ad eseguire l'attentato contro gli occupanti, andando sereno e tranquillo a far saltare il treno, riuscendovi ma restando ucciso dai nazisti.

Niente di più errato che considerare Treni strettamente controllati *come un racconto a mezza strada tra film erotico e film resistenziale. Ed anzi — evitato di considerare nel film la resistenza come fatto politico — non bisogna neppure cadere nell'equivoco di considerarla, nel film, come fatto storico. In altri termini nel film i nazisti non sono nazisti, la resistenza non è la Resistenza, il potere non è quello degli storici occupanti tedeschi della Cecoslovacchia. Infatti* Treni strettamente controllati *è un piccolo saggio cinematografico sulla società repressiva, ovvero sul rapporto di concomitante repressione tra potere, inteso come incontrollata e incontrollabile volontà di coercizione, e sessualità, intesa come zona per eccellenza della libertà biologico esistenziale. In tale senso va letta la apparente irrelazionabilità tra la tematica erotica e quella storico-politica del film, il cui accostamento è parso a taluno una « contaminatio » di dubbie ragioni, se non di dubbio gusto. Menzel e Hrabal sono*

partiti invece da due ordini di dati così evidentemente irrelati, proprio per criticare la apparente *(appunto, dicevamo) loro mancanza di relazione: da un lato il potere con i suoi ordini, le sue immotivazioni, la sua burocratica cantilena sulle magnifiche sorti future di cui le attuali sarebbero preludio e condizione, la sua inesorabile forza di annichilimento individuale; dall'altro tre tipi di sessualità inibite (la sessualità porcina del capostazione variante tra la lubricità privata ed il moralismo pubblico; la sessualità goliardica di Hubička oscillante tra il vizio e l'erotologorrea; la sessualità fisiologicamente frustrata di Miloš), nei quali fra l'altro sembra esaurirsi l'attività biologica* apparentemente *libera del microcosmo ferroviario. La connessione tra i due temi apparentemente irrelati viene appunto narrativamente realizzata quando la ritrovata, e liberamente fruita, sessualità di Miloš reichianamente coinciderà quasi « ipso facto » con la sua capacità di ribellione al potere, e l'atto sessuale liberamente compiuto porterà all'atto eversivo con cui Miloš affermerà (pur morendo: in questo il pessimismo hrabaliano) la propria libertà totale: in tale nodo tematico è dunque la chiave « ideologica » del film, che — non va dimenticato — iniziatosi con l'eccellente sequenza della « vestizione » di Miloš da allievo ferroviere (come dire la sua irregimentazione sociale) si conclude dopo la morte « liberante » di Miloš con una sorta di balletto dove la gioia vitalistica di Hubička trionfa sul terrorizzato stupore dei burocrati venuti a punirlo (come dire il crollo dell'ordine autoritario).*

Indubbiamente in questa ipotesi interpretativa di Treni strettamente controllati *non si esaurisce tutto il film, dove non mancano invece elementi da « pochade », tratti da commedia di costume, sequenze « brillanti », i tipici ingredienti, insomma, del Kitsch cinematografico. Le cause di queste scorie sono dovute, a nostro avviso, a diversi fattori: prima di tutto quel manierismo che si affaccia di quando in quando anche in talune tra le opere più significative della « nová vlna » (alludiamo soprattutto a certo Forman); poi la necessità di tradurre metaforicamente il doscorso ideologico, dovuta alla situazione oggettiva della Cecoslovacchia 1966 (anno di produzione del film); quindi la stessa struttura narrativa del film dove la scelta della tematica erotica da portare in primo piano spinge oggettivamente in direzione della « pochade »; infine la tipologia della fonte letteraria il cui umorismo è troppo legato alle caratteristiche stilistiche e linguistiche di Hrabal perché la loro perdita, nel passaggio dalla pagina allo schermo, non ne riduca e talora non ne annulli il senso. Soprattutto in* Treni strettamente controllati *manca — e dunque fortemente limita e nuoce — una precisa scelta stilistica, diremmo quasi una adeguata coscienza cinematografica per cui l'ideologia divenga stile e viceversa.*

Naturalmente di qui ad ignorare totalmente il significato ideologico del film, mistificandone il senso, come ha fatto — non a caso, nel paese dell'Oscar — certa critica statunitense, il passo è lungo. Scrivere, come ha scritto l'autorevolissimo Bosley Crowter del « New York Times » che il film di Menzel è « attraente per la psicologia del sesso » o, peggio, che si tratta di una « eccellente commedia erotica con un intelligente humour e una profonda comprensione dei problemi sessuali della gioventù » o, come ha scritto Wanda Hale sul « New York Daily News », « un esempio di patriottismo con del sesso » non solo è significativo dei limiti (notevoli, in verità) di certo modo di far critica, ma è anche indicativo dello spirito in cui a Treni strettamente controllati *è stato*

assegnato l'Oscar per il miglior film straniero. D'altronde è tipico della società repressiva contemporanea o ignorare e combattere i discorsi critici su di essa o, puntando su alcuni lor limiti e contraddizioni — come in questo caso — integrarli per restituirli « al popolo » interamente mistificati. Che è poi l'altro volto — quello suadente, indefinito, apparentemente inerme — della « repressione ». E su cui Est e Ovest trovano non di rado talune pericolose (e drammatiche) coincidenze.

Lino Micciché

Il Centro Informazioni Ferrania

Come si presenta la situazione della cultura fotografica in Italia alle soglie degli anni '70? Va detto, in primo luogo, che da qualche tempo la fotografia vive il suo quarto d'ora di gloria. Le ragioni sono molteplici, non ultima il notevole sviluppo che essa è andata registrando negli ultimi anni, sia sotto il profilo tecnico, sia sotto il profilo qualitativo. Né si deve sottovalutare l'influenza che al riguardo hanno esercitato i film nei quali i personaggi principali sono fotografi. Il più significativo di questi film è certamente Blow Up. *E quello dinnanzi al quale ci si trova in campo fotografico è — appunto — un fenomeno non trascurabile di « blouppismo »: si attribuisce, cioè, alla figura del fotografo una dimensione e uno status sociale e culturale nuovi e rilevanti che riscattano, anche agli occhi del fotografo stesso, l'infausta definizione felliniana di « paparazzo ».*

Accanto a questi elementi — senza dubbio interessanti, ma soltanto dal punto di vista della diffusione della fotografia come hobby —, si registrano anche veri e propri contributi allo sviluppo della cultura fotografica. Tra questi va segnalato il numero speciale (intitolato Cento anni di fotografia) *della rivista* I problemi di Ulisse, *diretta da Maria Luisa Astaldi. Chiamando a collaborare esperti come Gernsheim, Fulchignoni, Chieri, Berengo Gardin, Ando Gilardi, e uomini di cultura come Praz, Prandi, Servadio, Spinella, Verdone, Monelli e molti altri, la Astaldi è riuscita a raccogliere un fascicolo di circa duecento pagine, non tutte utili e interessanti, è vero, ma che costituiscono, complettivamente, un indubbio, notevolissimo contributo alla cultura fotografica.*

Anche la Televisione si è talvolta occupata di fotografia. E lo ha fatto, ora in modo efficace e valido (come quando ha recensito, in una rubrica popolare quale Cronache italiane, *interessanti mostre), ora in modo superficiale (come quando ha affrontato il tema direttamente nella rubrica* L'approdo). *E' curioso notare com siano stati più incisivi e culturalmente validi i tre minuti di trasmissione di « Cronache italiane » dedicati a una mostra del pioniere della fotografia di cronaca, Pessina, allestita presso la galleria milanese* Il diaframma, *che non i dieci confusi minuti dedicati specificamente dalla rubrica* L'approdo *alla cultura fotografica.*

Queste che abbiamo citate sono soltanto alcune delle iniziative sorte qua e là nel paese, spesso a caso, e non coordinate. Si può però dire che Milano costituisce oggi la punta più avanzata della ricerca culturale fotografica. Risale a qualche anno fa la costituzione, in questa città, del Centro Cultura Fotografica diretto da Luigi Crocenzi cui aderiscono, tra gli altri, Leo Lionni, Giuseppe Trevisani, Umberto Eco, Giancarlo Iliprandi e numerosi giovani fotografi (Ferdinando Scianna, Lisetta Carmi, Mimmo Castellano e tanti altri), i quali ultimi hanno maturato grazie a questa esperienza una più profonda coscienza professionale.

Purtroppo però, per mancanza di fondi, e anche, in minor misura, per carenze organizzative, oltre che per il sopravvento di un certo snobismo, l'opera di Luigi Crocenzi, cui nessuno contesta l'impegno e la serietà, non si è pienamente realizzata o almeno non è stata all'altezza delle intenzioni.

Circa un anno fa, si è poi aperta nella centralissima via Brera una galleria fotografica: Il diaframma. *Animatore di questa iniziativa è Lanfranco Colombo, che è anche direttore di* Popular Photography Italiana, *una rivista mensile assai bella che assieme a* Foto Film, *cui collaborano uomini validissimi come Antonio Arcari e Cesare Colombo, costituisce la pubblicazione più impegnata del settore.* Il diaframma *ha il grande merito di aver assicurato alla migliore fotografia italiana e straniera un pubblico di notevole livello culturale: scrittori, pittori, cineasti, grafici. Fra i fotografi italiani e stranieri che hanno esposto recentemente basta citare Paolo Monti, Ugo Mulas, Franco Scheichenbauer, Antonio Pessina, Carla Cerati, Cartier Bresson, Pol Bury e Van Der Elsken.*

Un discorso a parte va fatto per il CIFE (Centro Informazione Ferrania), perché — mentre le altre iniziative cui abbiamo accennato sono merito di singoli, e sono quindi apprezzabili per questo anche se ovviamente più limitate — questo Centro si vale dei finanziamenti della Ferrania 3M che con ampie vedute di politica aziendale ne sostiene largamente l'attività.

Per i motivi che abbiamo ora rilevati, il CIFE costituisce il Centro più articolato e che offre indubbiamente i maggiori servizi. Situato in corso Matteotti, a pochi passi da Piaza San Babila, questo organismo — cui collaborano, oltre all'autore di questa nota, Giuseppe Turroni, Roberto Spampinato, Linda Gilardoni e Ando Gilardi — dispone di una biblioteca di foto e cinema che conta oltre cinquemila volumi. Altri ottomila volumi, di scienza e di tecnica fotocinematografica, sono inoltre disponibili presso la sede degli Stabilimenti Ferrania non lontano da Savona.

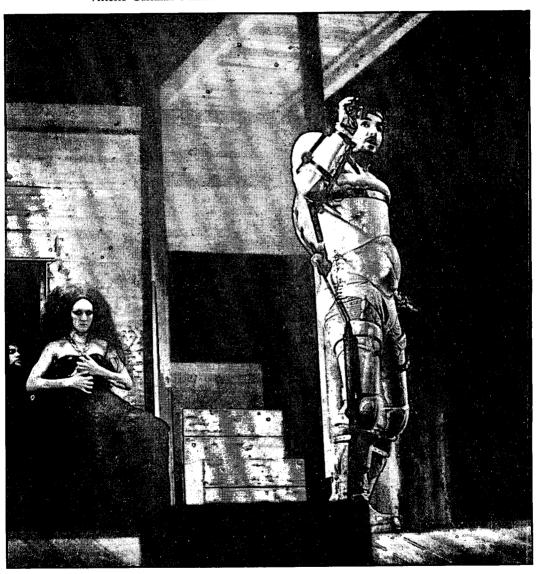
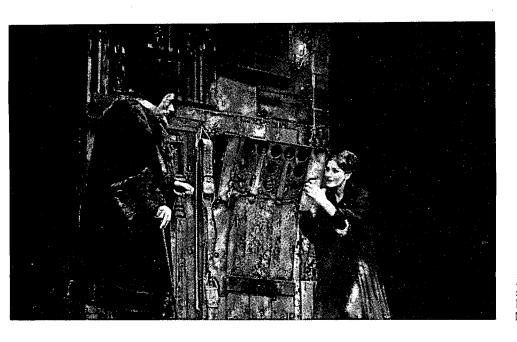
Cinquecento sono le riviste foto-cinematografiche provenienti da tutti i paesi, libermente consultabili dai frequentatori. Ai fotografi di tutti i livelli è pure offerto un servizio di consulenza tecnica ed estetica.

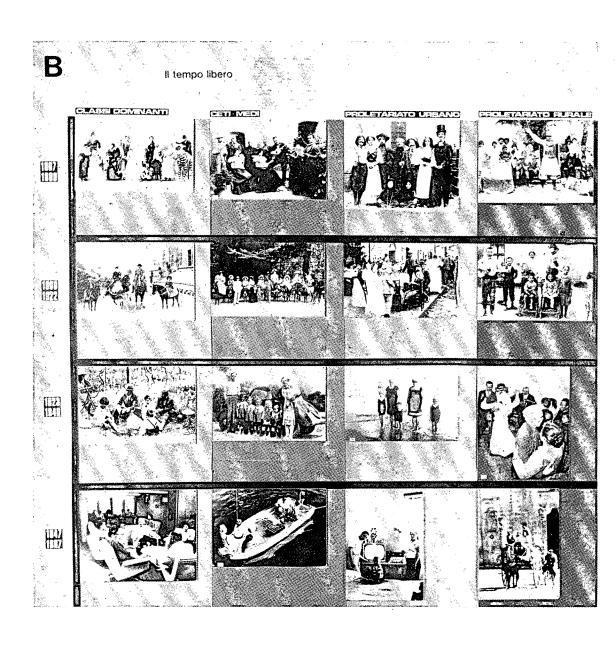
Mensilmente, vengono organizzate tavole rotonde su temi tecnici e culturali. E' infine offerta a tutti la possibilità di consultare gratuitamente un archivio fotografico di carattere storico-sociale composto di oltre diecimila immagini.

Ma l'attività più impegnativa il CIFE la dedica alle ricerche e sperimentazioni fotografiche a carattere culturale, i cui risultati vengono esposti nelle sale di Milano e in gallerie di altre città italiane. Fra le mostre che meritano di essere citate segnaliamo le seguenti: Immagini del Risorgimento - le origini

Prosa 1967-'68

Teatro Stabile di Torino - *Riccardo III* di William Shakespeare, regia di Luca Ronconi (nella foto *Mario Carotenuto* e *Vittorio Gassman*).

Vittorio Gassman e Edmonda Aldini in un'altra scena del *Riccardo III*.

Teatro Stabile di Torino: *La Devozione de la Croce* di Calderon de la Barca, regia di Gianfranco De Bosio (*Adriana Asti* e *Corrado Pani*).

I dialoghi del Ruzante (Alessandro Esposito e Leda Negroni)

Immagini della famiglia italiana

in cento anni di fotografia (1867-1967)

La famiglia italiana in cento anni di fotografia (1867 - 1967)

Da *You're a Big now* (Buttati, Bernardo!).

Da *Capriccio all'italiana*, l'ultimo film interpretato da Totò (nell'episodio diretto da P.P. Pasolini)

Da *Riflessi in un occhio d'oro* (Elizabeth Taylor e Marlon Brando).

della fotografia italiana, *a cura di Ando Gilardi e Wladimiro Settimelli, che è stata visitata da oltre ventimila persone a Milano, Roma e Firenze (ove è stata ospite del Festival dei Popoli). Questa mostra sarà esposta nei prossimi mesi anche a Torino, a Genova e a Trento, La mostra* Immagini sintetiche, *che è il risultato di interessanti ricerche stroboscopiche compiute dal MID (nato per iniziativa di quattro giovani designers italiani) in collaborazione con l'Istituto di psicologia dell'Università di Bologna. Oltre che a Milano, questa mostra è stata esposta a Firenze, Bologna, Torino, Foligno e Trieste. La mostra* Immagini della Guerra Civile Americana, *composta di oltre duecento fotografie di Matthew Brady e dei suoi assistenti, organizzata in collaborazione con il Centro Cultura Fotografica, con l'USIS e con la Library of Congress di Washington, ed esposta a Milano, Genova, Torino, Taranto, Bari, Napoli, Ascoli Piceno e Fermo. La mostra* Storia e luoghi dei Promessi Sposi, *divisa in tre sezioni: una storica, realizzata in collaborazione con il Centro Nazionale di Studi Manzoniani; un'altra dedicata alla riduzione televisiva del romanzo ed eseguita con la collaborazione della RAI; la terza dedicata alla interpretazione fotografica dei luoghi manzoniani oggi e affidata al giovane fotografo Giovanni Nogaro. Citiamo, infine, le mostre dedicate alla Scuola Fotografica dell'Umanitaria, quella dedicata alla Vecchia Milano, alla Belle Epoque e alla Collezione Mertle, la più importante raccolta privata di cimeli della storia dell'arte grafica.*

La mostra più recente — e certamente di maggiore impegno e significato — è stata quella intitolata Immagini della Famiglia Italiana in Cento Anni di Fotografia, *organizzata in collaborazione con l'Istituto di Etnologia e Antropologia Culturale dell'Università di Perugia.*

L'idea di organizzare su una base scientifica una mostra fotografica sull'indagine dell'istituto familiare italiano risale ad un accordo di collaborazione stabilito da tempo tra il CIFE e l'Istituto di Antropologia culturale dell'Università di Perugia. Questo istituto va compiendo, da diversi anni, una efficace opera di utilizzazione dell'immagine ottica fotocinematografica a livello accademico. Esso è, tra l'altro, l'unico istituto universitario italiano di scienze sociali che accetti ed incoraggi la presentazione di tesi illustrate con fotografie.

Si voleva organizzare non semplicemente una mostra ma un tentativo di classificazione organica dell'immagine familiare. In sostanza, cioè, si mirava ad individuare alcuni temi riguardanti l'istituto familiare in Italia che fossero, oltre che suscettibili d'essere illustrati fotograficamente, anche significativi sotto l'aspetto sociologico e psicologico.

Dal canto suo il CIFE avvertiva da tempo l'esigenza di una maggiore scientificità che permettesse di evitare il pericolo di cadere nel folclorismo come a volte poteva essergli accaduto. In tal senso l'accordo con un istituto universitario, che riconosceva di già (ed è cosa assai rara) l'importanza dell'immagine fotografica come strumento di conoscenza nell'ambito delle scienze sociali, rappresentò per il CIFE la possibilità di verificare certe ipotesi di lavoro. Furono così individuati dei temi concernenti l'istituto familiare. E a ciascuno di questi temi, che si sono voluti limitare a otto, ma che avrebbero potuto benissimo essere 10, 50 o 100, è stato dedicato un pannello. I temi scelti sono stati:

— *Il rituale matrimoniale*

— *Il rituale funebre*
— *La foto ricordo*
— *Il lavoro*
— *Il tempo libero*
— *L'emigrazione*
— *L'utilizzazione dell'immagine a fini di propaganda bellica*
— *L'utilizzazione dell'immagine a fini di propaganda politica.*

Si è voluto puntare sugli aspetti rituali (matrimonio, morte, è, per il suo significato di incontro obbligato rituale, la foto ricordo), gli aspetti sociali (lavoro, emigrazione, tempo libero) e quelli strumentali (propaganda bellica e politica).

Ciascuno di questi pannelli è stato organizzato a forma di tabulato, nel quale si intersecano due parametri. Da un lato (si potrebbe dire in ascissa) il parametro delle classi sociali: classe subalterna agricola, classe subalterna urbana, ceto medio e classe dominante; dall'altro (in ordinata), quello dei periodi storici, generazioni: 1867-1899; 1900-1921; 1922-1946; 1947-1967.

Ogni pannello viene così suddiviso in sedici immagini, ciascuna delle quali si riferisce a un tema familiare illustrato in un determinato periodo storico e relativo ad una determinata classe sociale.

In pratica sono state reperite, grazie alla collaborazione di decine e decine di amici e conoscenti che si occupano d'immagine, oltre 50.000 fotografie. Di queste ne sono state scelte circa 200.

La realizzazione di questo schema, indubbiamente rigido ma stimolante e significativo, ha comportato un lavoro di ricerca notevolissimo.

L'obiettivo era far risaltare il significato di tale accostamento dal punto di vista delle scienze sociali. Inoltre, si voleva che la doppia possibilità di lettura di ogni pannello (da sinistra a destra e dall'alto in basso) potesse fornire utili indicazioni circa l'evoluzione dell'istituto familiare.

E' evidente che avendo raccolto oltre 50.000 fotografie, il valore della raccolta supera di gran lunga quello della mostra. E' però indispensabile, affinché questo patrimonio iconografico possa essere utilizzato, che le immagini vengano schedate e archiviate secondo le più moderne tecniche meccanografiche ed elettroniche. Questo lavoro sarà completato con ogni probabilità entro l'anno. In tal modo sarà possibile, per gli studiosi e per chiunque lo vorrà, consultare razionalmente un archivio « attivo » comprendente 50.000 immagini riferentisi all'istituto familiare italiano.

Ma torniamo per un momento ancora alla mostra. Una sua prima edizione è stata presentata ufficialmente al Terzo Convegno Nazionale di Antropologia Culturale, tenuto a Perugia nell'aprile scorso e al quale hanno partecipato circa 300 fra i più importanti cultori italiani di scienze sociali. Presentata da un saggio assai interessante del prof. Tullio Seppilli e apparso nel numero di aprile della rivista Popular Photography Italiana, *(Seppilli è stato uno degli ordinatori della mostra insieme con lo scrivente e con Ando Gilardi) la mostra ha riscosso vivissimo successo, testimoniato anche da una serie di interviste — registrate su nastro — con una quarantina dei più importanti personaggi presenti al Convegno (Ardigò, Alberoni, Gozzano, Calisi, Volpicelli, Carpitella, Tosi, tanto per citarne alcuni). Le interviste avevano lo scopo di verificare non solo l'interesse per la mostra, ma soprattutto per accertare l'importanza*

che gli intervistati attribuivano alla fotografia come strumento di indagine e di ricerca. I testi delle interviste, insieme al saggio di Seppilli e ad un centinaio di immagini tratte dalla mostra, costituiranno la base di un libro che, edito a cura della cooperativa Il Libro Fotografico, *sarà pubblicato entro il mese di agosto.*

Tenuto conto delle non poche critiche (stimolanti e costruttive) ricevute a Perugia, la mostra è stata ritoccata in alcuni suoi punti e presentata al CIFE di Milano ove rimarrà aperta fino alla fine di luglio. In settembre sarà a Sesto San Giovanni, in ottobre a Ferrara, e quindi passerà per Roma, Napoli, Firenze, Torino, Genova e altre città italiane.

Come si è già detto questo lavoro ha costituito il maggiore impegno per il CIFE. Tuttavia, è prevedibile che tale lavoro, soprattutto per quanto riguarda l'archivio, aumenterà notevolmente con il passare del tempo. Basti pensare, a questo proposito, ad una iniziativa presa recentemente da un entusiastico visitatore della mostra.

A Perugia, un direttore didattico ha sguinzagliato (è proprio il caso di dirlo) tremila alunni delle scuole elementari alla ricerca di vecchie fotografie tratte dai loro album di famiglia. Questa iniziativa ha portato alla scelta di ben mille fotografie. Di queste sono stati tratti due negativi e una diapositiva. Il primo negativo andrà a far parte dell'archivio CIFE. Il secondo sarà restituito all'alunno invitandolo a far stampare delle copie e distribuirle ai parenti (eliminando in tal modo il problema della eredità dell'immagine). La diapositiva sarà invece inviata alla scuola dell'alunno, ove verrà proiettata in aula e commentata da lui stesso su nastro magnetico. Il tutto andrà a sua volta a costituire un archivio suono-immagine presso la scuola stessa.

Si provi ad immagine che cosa accadrebbe se tutte le direzioni didattiche italiane prendessero una simile iniziativa. Solo l'idea che qualcosa del genere possa verificarsi turba il sonno di tutti coloro che, direttamente o indirettamente, sono responsabili di averla iniziata.

Tuttavia siamo convinti che, portando avanti questo programma, contribuiremo non solo in modo significativo alla valorizzazione della cultura dell'immagine, ma anche della cultura « tout court ».

Marcantonio Muzi Falconi

In fondo al pozzo

Quando questo fascicolo di Bianco e Nero *sarà nelle librerie, sarà già stata verificata la sorte della Mostra Cinematografica di Venezia, mostra sulla quale — al momento in cui si inviano queste note in tipografia, non oltre il 20 luglio, per via del periodo di ferie — circola una ridda di opinioni e di prese di posizione. Vacue e mercantilistiche quelle della* Fiapf, *l'associazione internazionale dei produttori (secondo la quale la mostra di Venezia non avrebbe rispettato i "regolamenti"), ambigue, superficiali, contraddittorie, assolutiste quelle ufficiali delle associazioni degli autori cinematografici italiani, a cui non hanno mancato e non mancheranno di opporsi giudizi personali e apertamente contrastanti di singoli produttori e di singoli registi. Si è partiti da una diagnosi di crisi generale per affermare che la manifestazione più in crisi era quella in attivo, negli ultimi anni, e non solo negli ultimissimi, quella alla ricerca e alla conferma di una via di impegno culturale senza cedimenti all'industria. E si è deciso di chiedere che sia proprio la mostra in crisi-attiva a non svolgersi, non tutte le altre rassegne in cronico ristagno e in aperta involuzione: il tatticismo è inaccettabile, anche e soprattutto sul piano della cultura. Alcune richieste, alcune pretese venivano persino da autori di film industriali. I personalismi e gli autoritarismi sono sempre da deprecare, da qualsiasi parte provengano, ma questa volta ad attaccare sono stati proprio coloro che, secondo la logica e la dirittura morale, avrebbero dovuto difendere la mostra e farla ulteriormente avanzare, liberarla delle scorie e dei difetti, aprirla a nuove esigenze di cultura e di conoscenza, in opposizione alle pretese e alle pressioni dell'industria e del conformismo ufficiale, che non sono soltanto del 1968. Mi sembra serena e ragionevole la posizione di Pier Paolo Pasolini, espressa in occasione della consegna delle « Grolle » di St. Vincent, all'inizio di luglio: « Il libro appartiene a un tipo di civiltà artigiana — ha pressapoco affermato Pasolini. — Lo si scrive, lo si può anche ricopiare e distribuire a un gruppo di amici. Una volta scritto, è già una realtà, oggettiva, storica. Il cinema no; il cinema è un fatto industriale. Se si vuol fare del cinema bisogna per forza*

ricorrere al finanziamento dei produttori. Si hanno quindi due gerarchie di valori e, di conseguenza, due comportamenti. Se si è deciso di fare un film, se si è accettato il finanziamento del produttore, bisogna accettare anche il resto, tutto il "rituale" (premi, manifestazioni più o meno mondane, ecc.) che accompagnano inevitabilmente il lancio del prodotto cinematografico. Chi accetta una cosa (i soldi dei produttori) e rifiuta l'altra (il "cerimoniale", la pubblicità) viene a trovarsi quantomeno in una posizione contraddittoria. A meno che non riesca ad imboccare una strada nuova, ma quale? Oggi come oggi, non esistono soluzioni: se un autore di cinema sente quindi la necessità di esprimersi, deve per forza accettare quel che uno scrittore può anche non accettare. Altrimenti, la alternativa valida è una sola: il silenzio ».

E il silenzio, direi, anche nelle polemiche gratuite, esibizionistiche, di moda, per il gusto della battuta e l'ansia di distruggere; qualunque sia l'esito della 29ª Mostra. Del resto, se gli autori e i produttori hanno proprie posizioni da difendere o da tentar di difendere (e la Mostra ha decisamente puntato sui primi, e — specie di recente — non su quelli più conformisti), ai critici e agli studiosi spetta un compito di mediazione, responsabile e partecipante, viva e aggiornata, mediazione e riflessione critica che non deve e non può esser qualunquisticamente annullata, gettando via contemporaneamente... l'acqua sporca e i panni che con quella sono stati lavati.

Sam Terno

I film

Persecution and assassination of Jean-Paul Marat as performed by the inmates of the Asylum of Charenton under the Direction of the Marquis De Sade, The *(Marat-Sade)*.

r.: Peter Brook - *adatt.* e *sc.*: Adrian Mitchell - *f.*: (De Luxe Color) - *scg.*: Sally Jacobs e Ted Marshall - *c.*: Gunilla Palmstierna-Weiss - *int.*: Ian Richardson (Jean-Paul Marat), Patrick Magee (marchese de Sade), Glenda Jackson (Carlotta Corday), Michael Williams (Herald), Robert Lloyd (Jacques Roux), Clifford Rose (Coulmier), John Steiner (Duperret), Morgan Sheppard (l'animale pazzo), Mark Jones (Abbot), Susan Williamson (Simonne Everard), Freddie Jones (Cucurucu), Hugh Sullivan (Kokol), Jonathan Burn (Polpoch), Jeane Landi (Rossignol), Brenda Kempner (madame Coulmier), Ruth Baker (signorina Coulmier), James Mellor, Ian Hogg, Henry Woolf, John Hussey, John Harwood, Leon Lissek, Carol Raymont, Mary Allen, Maroussia Frank, Sheila Grant, Lyn Pinkney, Tamara Fuerst, Michael Farnsworth, Guy Gordon, Michael Percival (ricoverati), Heather Canning, Jennifer Tudor (infermiere), Patrick Gowers, Richard Callinan, Michael Gorld, Nicholas Moes, Rainer Schulein, Paul Hiley (musicisti), Timothy Hardy, Stanford Trowell (guardie) - *p.*: Michael Birkett *a.*: 1966 - *d.*: Dear-U.A.

Che cosa direbbe di *Marat-Sade,* il dramma di Peter Weiss trascritto per lo schermo dal regista inglese Peter Brook, un critico legato alla vecchia distinzione tra cinema e teatro? Ai tempi delle oziose discussioni sullo « specifico filmico », si era tentati di negare qualunque valore alla traduzione cinematografica di un copione teatrale. Si trattava, è ovvio, di una diffidenza eccessiva; dopo l'*Enrico V* di Laurence Oliver, per fortuna gli equivoci sono andati dissipandosi. A nessuno, oggi, verrebbe in mente di discutere la legittimità dell'operazione portata a compimento da Brook, nonostante il suo film rispetti, in modo quasi provocatorio, certe convenzioni teatrali (l'azione si svolge in un unico stanzone, la truccatura degli attori è vistosa e il loro gestire è antinaturalistico). Nel caso di *Marat-Sade*, più che in altri, si può parlare di collaborazione tra autore e regista, i cui diversi apporti hanno dato origine a un unitario fatto artistico; esso trae coesione e forza da un discorso sulla

rivoluzione e l'individualismo. Si badi, prima di tutto, alle date: il testo di Weiss è del 1964, lo spettacolo di Brook dello stesso anno (20 agosto, Royal Shakespeare Company). Siamo, come si vede, nel mezzo di una stagione di morta speranza; la rinuncia pareva diventata il metro della nostra vita pubblica, e gli operai e gli studenti si mostravano paghi di quanto si concedeva loro. Parecchi « chierici » lodavano la « fine delle ideologie ». Senza temere di risultare « fuori moda », Weiss e Brook propongono, allora, uno scontro tra due prospettive ideologiche, in modo da sciogliere i dubbi degli spettatori e da obbligarli a schierarsi o con l'una o con l'altra parte in causa.

Sarà bene, per non lasciar dubbi sul significato attribuito da Weiss al proprio testo, ricordare alcuni momenti della carriera dello scrittore. Weiss è uno dei non molti scrittori tedeschi che, senza ricorrere all'allegoria o al grottesco (strumenti abbastanza pericolosi poiché traggono, dalla tastiera, suoni obbligati e destinati a venire compresi, il più delle volte, soltanto da un pubblico ridotto), abbia denunciato le personali mancanze durante il nazismo. Nell'ultimo dopoguerra, a differenza di quanto era avvenuto nell'altro, gli altri scrittori della Germania, quelli almeno che avevano vissuto sotto Hitler, non riuscirono ad affrontare in termini critici le loro esperienze politiche. Se si esclude l'interessante lavoro di Arno Schmidt, il cinema e la narrativa di Bonn non diedero nulla che fosse meritevole di attenzione; i pochi racconti di guerra, pubblicati dopo il '45, parevano « scritti in brutta copia ». Forse, prima di pervenire alle analisi critiche bisognava « recuperare » ciò che il nazismo aveva vietato: i grandi romanzi di Proust, Kafka, Musil, Joyce, il teatro di Brecht, il surrealismo, la poesia moderna di tutto il mondo. Forse, la lingua tedesca, usata troppo a lungo per propagare le idee degenerate di Hitler, era unicamente in grado di servire ad usi pratici, a indicare il prezzo di una merce, a concludere affari, a riferire notizie « neutre » sui giornali di Springer. Come se una saracinesca avesse separato il presente dal passato, fin verso il 1950 i tedeschi cercavano di parlare d'altro, di non pensare, di stordirsi nel lavoro. In poche parole, volevano nascondere il « cadavere nell'armadio ». « Era necessario che mi inganassi », confessa lo stesso Weiss in *Punto di vista* (Einaudi, Torino) « giacché non mi sembrava d'essere degno di qualcosa di meglio e, se volevo liberarmi da quell'idea ossessiva, ero punito da un senso di colpa ». E ancora: « Io non ero più minacciato e perseguitato e anche le minacce e le persecuzioni che avevo subito dovevano essere riesaminate. Io lo avevo sperimentato solo indirettamente, nella mia conoscenza che si trovava sotto l'impressione del terrore, non avevo sofferto nel fisico e mi ero sempre procurato nell'immaginazione un surrogato per le sofferenze alle quali mi credevo destinato ».

Il silenzio del dopoguerra è legato, a filo doppio, alla resa nell'epoca hitleriana. La maggior parte dei tedeschi, si sa, non volle conoscere quanto di spietato accadeva in Germania negli ultimi anni del terzo Reich. Anche il personaggio autobiografico, di cui si esamina il caso di *Punto di vista*, rifiuta una qualunque misura di impegno. Come Weiss (nato presso Berlino nel '16; dopo l'avvento di Hitler al potere, lo scrittore trovò scampo con la famiglia in Inghilterra, in Svizzera e, infine, in Svezia), egli è un ebreo tedesco esule a Stoccolma. E, mentre nei campi di

concentramento muoiono milioni di suoi correligionari, il protagonista del libro si arrovella in una privata condizione di timore e di tremore. Si allontana dalla casa paterna. Tenta la pittura astratta. Si unisce a donne senza amore. Lavora nei campi. Cerca di esprimere quanto, confusamente, si agita in lui scrivendo in svedese, ossia in una lingua non del tutto posseduta perché sente orrore per quella materna. (« Il paese del quale ero stato cacciato mi era a quel tempo più ostili di qualsiasi terra d'esilio, e scrivendo non sorgeva in me la sensazione necessaria che qualcuno mi ascoltasse né mi figuravo di rivolgermi a qualcuno, ma era anzi come se dovessi nascondermi, come se a nessuno fosse permesso di udire le mie parole »).

In *Punto di vista*, Weiss descrive il suo rifiuto della vecchia lingua, la sua ricerca di una lingua nuova. Sarà opportuno seguirlo per comprendere, dall'interno, le ragioni che lo porteranno più tardi al *Marat-Sade*: « Volevo dunque cominciare a scrivere a un punto in cui mi appariva chiaro che non possedevo più alcuna lingua unitaria ed era evidente che avrei potuto servirmi di un idioma delle isole del Pacifico se per caso fossi approdato all'arcipelago di Tahiti... Mi sembrava che quel linguaggio stentato e storpiato corispondesse meglio alla mia situazione... e che questa esplorazione nella quale avanzavo lentamente, passo a passo, avesse più senso che rimaner fedeli a una antica forma espressiva che fino allora mi era sembrata naturale, e questo ebbe la conseguenza che io rifiutai i vecchi libri, che evitai anche il ricorso della loro eco e lessi soltanto opere della nuova lingua ». Appare tuttavia singolare che, in questa caparbia dissoluzione delle forme, il monologo interiore, il flusso di coscienza come si usa dire, non si risolva in un coagulo di riflessioni puramente intellettuali. È sempre l'immagine, viva e netta, a costituire la base dell'impalcatura, a dare spinta e controllo alle impressioni, quasi Weiss, fin da quel tempo, sentisse che le parole devono diventare cose. Si veda, a mo' d'esempio, il brano critico sulle conseguenze che la lettura di Karka ebbe sul giovane scrittore; esso termina, con una « sequenza » di notevole forza visiva.

Una ricerca unicamente linguistica, come confermano anche alcune recenti osservazioni di Lukàcs e di Marcuse, poteva però trascinare lo scrittore su posizioni equivoche (anche pratiche, politiche): « Chi voleva liberare se stesso, e anche gli altri per cui scriveva, dalla paralisi (che si era impadronita della Germania), doveva articolare lo choc, recuperare il passato, scrivere storia », scrive Hans Magnus Enzensberger nella premessa al fascicolo 9 del *Menabò* dedicato alla recente letteratura tedesca. Questo ha fatto Weiss, dopo aver riconquistato la lingua perduta, ripreso confidenza con l'« antica forma espressiva ». Ma, prima di pervenire a tale risultato, egli ha voluto denunciare la propria « compromissione », anche se indiretta, con il nazismo, e con altro, negli autobiografici *Congedo dai genitori* del '61 e *Punto di vista*, uscito in Germania nel '62 e, da noi, nel 67. Prima di arrivare al *Marat-Sade*, Weiss ha inoltre sperimentato le possibilità (e la povertà, se si vuole) dell'avanguardia intesa come fine: « Le deformazioni e i travestimenti potevano attirare con le loro irridescenze, i loro colori esotici, potevano incitarmi, darmi la sensazione della ricchezza, potevano mettere in movimento tutta una tematica, ma non bastavano... I segni del rebus dovevano essere intesi e il difficile era appunto dare un nome alle

esperienze interiori e mettere ogni cosa al posto che le spettava. Era facile almanaccare sui simboli, ma spesso era impossibile portare alla luce i fatti che vi stavano dietro... Quell'arte non era mai pericolosa, si limitava a sollecitare e a lusingare ». Convintosi che la lingua diventa un'arma solamente se lo scrittore, che ne fa uso, restituisce « tangibilmente tutto quello che vuole esprimere alla realtà », Weiss approda, così, al dramma *L'istruttoria* ovvero a un « montaggio » dei brani più impressionanti del processo di Francoforte sui fatti di Auschwitz. Qui, come osservò Enzensberger, egli « ha prodotto un lavoro che si astiene da qualsiasi commento, da qualsiasi opinione, da qualsiasi giudizio, e che rinuncia addirittura alle possibilità estetiche della letteratura ». Ma esso, per la serietà storiografica che lo distingue, costringe gli spettatori a rendersi conto che nessuna delle due Germanie, né quella dell'opulenza capitalistica né quella della burocrazia comunista, vale a riscattare dall'onta dei campi di concentramento. Si pone adesso, per Weiss, la necessità di un discorso radicale che proponga la trasformazione di entrambe queste soluzioni imperfette: l'esigenza della rivoluzione.

Questo è il significato di *Marat-Sade*, dove l'autore mostra di non temere l'accusa di oratorio, spauracchio di tante letterature da salotto.

In *La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat, rappresentati dai filodrammatici di Charenton, sotto la guida del marchese di Sade*, Weiss trae spunto da una recita che potrebbe essere avvenuta, davanti a un ristretto pubblico « legalista », nel manicomio che ospitò l'autore di *Justine* dal 1801 al '14. Gli attori sono gli stessi reclusi, persone « che avevano coltivato vizi che non conveniva esibire pubblicamente davanti ai tribunali, così come altre arrestate per gravi delitti politici, o altre che si erano lasciate usare come cattivi strumenti di intrighi in alto loco » (J.L. Caspar). Sarebbe sbagliato attribuire a Weiss intenzioni storicistiche. Nonostante il richiamo diretto agli scritti di Marat (nella nota che accompagna il testo teatrale, stampato da Einaudi), non gli interessa giudicare uomini e avvenimenti della rivoluzione francese; egli tratta di storia contemporanea. Con giusto rigore, Brook ha espunto dal testo i pur scarsi riferimenti cronistici sfuggiti dalla penna dell'autore (la disputa tra Marat, Lavoisier, Voltaire e i rappresentanti ufficiali della scienza). Ma il regista è andato oltre ancora. Con i numerosi movimenti di macchina all'indietro, al di là delle sbarre e degli spettatori, ci invita ad uscire dal quadro. Siamo così obbligati ad osservare, con completo distacco, i testimoni che si fanno avanti, a badare, soprattutto, ai termini della questione; cioè alle risposte dei diversi interlocutori all'interrogativo posto dal coro all'inizio dell'opera: « Che ne è stata, Marat, della rivoluzione? ».

Sul senso e sul fine di una rivolta popolare, oggi, discutono figure chiamate Marat, Sade, Coulmier, Roux. La funzione, attribuita ai comprimari, non è inferiore a quella assunta dai protagonisti dell'oratorio profano di Weiss. Per Coulmier (a lui, e ai suoi familiari, Brook attribuisce un rilievo maggiore di quanto suggeriva il copione), la rivoluzione è finita nel modo migliore, controllata com'è dall'uomo forte che ha raddrizzato i torti e punito gli errori passati. Per Jacques Roux, è fallita in quanto non ha sradicato l'ordine vecchio, non ha rinunciato al male della guerra. Dice, con parole significative, lo spretato: « Una

volta per tutte il pensiero delle grandi guerre e di un esercito glorioso dev'essere estinto. La gloria non sta da nessuna delle due parti. Da tutte due le parti ci sono soltanto cagasotto con la baionetta nella schiena che vogliono tutti un'unica cosa: non giacese sotto terra, ma camminare sulla terra senza gambe di legno ».

Con meno impeto, ma con maggiore coerenza di ragionamento di Roux, Marat rivela a chiare lettere l'inganno del vecchio e del nuovo tiranno nell'inventiva contro i « monarchi buoni padri » e nell'attualissimo interrogativo: « Ma per chi è questa libertà? ». Il giudizio di Sade sulla società prerivoluzionaria risulta egualmente negativo; non esiste, in lui, alcun rimpianto del « tempo perduto » alla Stroheim. Ma, con non domabile scetticismo, il « divino marchese » enumera le contraddizioni della natura, che rendono l'uomo boia e vittima insieme. Si veda la descrizione della « festa di popolo » al supplizio di Damiens e il riferimento alle « bagattelle » tra i rivoluzionari che, conquistato il potere, si trasformano in nemici mortali l'uno dell'altro. Qui, Weiss pare fare riferimento a una questione non risolta dai pensatori marxisti, al problema della « qualità degli uomini che di volta in volta stanno alla testa del movimento operaio ». Nelle recenti *Conversazioni* (De Donato, Bari), Georg Lukács afferma, a tale proposito: « E' del tutto impossibile, ad esempio, dedurre dallo sviluppo del movimento operaio la qualità dei suoi dirigenti perché anche qui esiste un ineliminabile fattore casuale ».

Pur minato dalla malattia (ricordatagli con sarcacsmo da Sade) e minacciato dalla congiura di Carlotta, Marat difende, in contrasto con il suo interlocutore, la forza della ragione e la parte dell'azione. Crede, con ostinata fermezza, nelle possibilità risananti della rivoluzione. Ma, ed è un aspetto trascurato in tante analisi del testo, non si nasconde l'importanza della scelta di coscienza: « Occorre tirarsi fuori dal fosso per i propri capelli, rovesciare se stessi da dentro in fuori, ed essere capaci di vedere ogni cosa con occhi nuovi ». Solo con una trasformazione dell'individuo, oltre che dei rapporti di forza che tengono unito il sistema, sembra suggerire Weiss, si potrà « governare » la rivoluzione. Sade, sostenitore di ben altro credo, non condivide tale ipotesi di lavoro, e si chiude nel guscio del "particolare": « La rivoluzione non mi interessa più ». Come si vede, Weiss parteggia apertamente per la soluzione-Marat. (La prima stesura del suo lavoro, inscenata allo Schiller Theater dal regista polacco Konrad Swinarski, appariva più sfumata, e gli spettatori erano portati a chiedersi: « Con chi stare? Con Marat o con Sade? »). Del resto, la figura del tribuno lo aveva « visitato » per prima e soltanto in un secondo momento, ad essa si era affiancata quella di Sade.

Nella genesi di una rivoluzione, si rinvengono diverse, e a volte anche contrastanti, suggestioni. La folla reagisce a varii « messaggi ». Per il suo temperamento e per la sua formazione, Brook è portato a cogliere la confluenza e il contrasto di non coincidenti « forme di vita » che, tuttavia, tendono allo stesso punto. Per questo, ha dato spazio e rilievo ai dementi e ha voluto ricavare dallo spartito dei Weiss, da quello che si è voluto definire oratorio profano, note che appartengono piuttosto al « teatro della crudeltà » di Antonin Artaud o al « living theatre ». I dementi di Charenton, portavoce dei « reieti » rifiutati dalla società stabilizzata, antirivo-

luzionaria, non formano mai una chiazza scura nel fondo del quadro. Intervengono con motti, insulti, ironie nello scontro tra Marat e Sade. Scelgono di recitare una parte ber precisa: quella della protesta istintiva contro le « prigioni interne » e le catene sociali. Gli « operai della grande muraglia » sostiene Brook, integrando Weiss (o, meglio, dando rilievo a quanto è implicito nel testo dello scrittore tedesco), non scompaiono nell'oscuro ventre della storia. Sono davanti a noi, nel crescendo finale, a chiederci ragione dei torti subiti, delle sofferenze patite. Dice loro il libertario Roux: « Quando apprenderete a vedere? ».

Francesco Bolzoni

How I Won the War
(Come ho vinto la guerra)

r.: Richard Lester - *m.*: Ken Thorne - *o.*: Gran Bretagna, 1967 - *d.*: Dear-U.A. Per altri dati vedere a pag. (57) n. 5-6, 1968.

La guerra sembra in generale, alla nostra sensibilità, troppo tragica per poter scherzarci sopra. I non molti film che la storia del cinema allinea sul fronte del pacifismo e del rifiuto di ogni mistica guerriera sono infatti film drammatici, da *All Quiet on the Western Front* (All'ovest niente di nuovo) di Milestone a *Paths of Glory* (Orizzonti di gloria) di Kubrick. Tale inclinazione psicologica, connaturata al nostro modo di sentire il tema della strage collettiva, ha forse impedito ad un film insolito, e perciò davvero di rottura stilistica e di « linea », come quello di Lester di incontrare la larga fortuna che meritava. Per un regista reduce dai grandi incassi di *The Knack* (Non tutti ce l'hanno) ed introdottosi nel cinema con i « divi » musicali più in vista del tempo, i « Beatles », uscire quasi alla chetichella nei soli « cinéma d'essai » e per pochi giorni, con ridotto lancio, è certamente una singolare avventura. Lester, insomma, non è riuscito, almeno in Italia, a centrare il bersaglio del grosso pubblico, al quale voleva rivolgersi con un discorso in apparenza leggero e disimpegnato per trarlo a poco a poco sui sentieri della presa di coscienza e dell'assunzione di responsabilità. Con ciò, il suo tentativo rimane valido e stimolante; il cinema abbisogna di avanguardie di questo genere, non confinate nella sperimentazione linguistica o formale ma che già tentano il rapporto col pubblico autentico.

Il rifiuto della guerra come modo di composizione delle controversie internazionali, benché presente nella coscienza popolare di molti Paesi da sempre (e basti pensare al « non-interventismo » sostenuto da popolari e socialisti per il primo conflitto mondiale) ha trovato un più deciso alimento nella paura atomica e quindi nel timore dello scoppio di un possibile terzo conflitto planetario. Le radici di un rifiuto della guerra di tal fatta, motivato solo dalla paura, comportano una maggiore indifferenza per le guerre locali, dove la paura della bomba è minore. Anche nei confronti del Vietnam, che ogni giorno lacera più a fondo le nostre coscienze, una parte di opinione pubblica è sconvolta dal genocidio che vi si consuma, un'altra parte invece è travagliata solo dalla questione politica, dal timore, insomma, che perda l'una o l'altra delle due parti in lotta. La novità di Richard Lester è di situarsi a monte di ogni possibile atteggiamento su qualsiasi lotta armata. Di

solito, il nostro rifiuto della violenza, anche quando sia totale e fermo, trova un limite nell'accettazione dolorosa della necessità di difesa da una violenza insopportabile, specie se esercitata su inermi, e per tale motivo noi cerchiamo di impedire una terza guerra, vorremmo che subito cessasse il Vietnam ma in pratica stiamo col cuore dalla parte di chi ha lottato per difendere il suolo patrio o la patria libertà: come nella Resistenza. Condannare ogni lotta armata senza eccezioni, vuol dire denunciare la violenza insita anche nella « guerra giusta », cioè, per fare degli esempi concreti, anche nella Resistenza europea o nei moti di liberazione anticolonialisti o nella seconda guerra mondiale per difendere con i propri eserciti le nazioni minacciate di conquista dai nazisti ed infine per sconfiggere per sempre il nazismo. Portare il discorso della pace ad un rifiuto così netto e totale è estremamente difficile e apre il fianco ad ogni possibile contestazione. Gli eserciti alleati, dagli americani agli inglesi ai sovietici, avrebbero dovuto non combattere perché « la guerra è sempre sporca »? E magari lasciare che i campi di sterminio divenissero legione e altri milioni di uomini venissero massacrati? Le forze partigiane avrebbero dovuto lasciare che nazisti e fascisti scorazzassero per le nostre contrade, elevando a legge l'arbitrio e la sopraffazione? A noi, avviluppati nelle scelte storiche compiute, convinti che quelle scelte fossero sacrosante, questa « linea » di pacifismo sembra più che inaccettabile, mostruosa. Ma il problema vero non è di « dar torto » a chi ha lottato e si è sacrificato; anzi questo è un modo artatamente menzognero di porre il problema e certo Lester non si è piegato ad un atteggiamento che avvallerebbe di fatto i collaborazionisti di tutti i tempi. Il problema vero è di trarre da questi interrogativi spinti al paradosso più feroce una lezione etica per le nostre scelte future, e cioè enucleare una « proposta » che faccia maturare le coscienze in modo da sottrarsi per l'avvenire ad ogni tentazione bellicistica. Da noi, una sola voce si è levata in questo dopoguerra a portare innanzi con tanto « forsennato » rigore spirituale un'analoga posizione pacifista, quella di don Primo Mazzolari, piccolo parroco di campagna (un paesino del Nord, sconosciuto ai più, Bozzolo, in provincia di Mantova) che seppe farsi ascoltare dalla Nazione con i coraggiosi articoli del suo giornale « Adesso ». Diceva Mazzolari: Certo, c'è il lupo e c'è l'agnello. Se il lupo minaccia di sbranarlo, l'agnello dovrebbe difendersi. Ma se non lo facesse? Allora il lupo mangierebbe un agnello, e poi un altro e un altro ancora, finché questi diverrebbero un nodo troppo grosso in gola e lo soffocherebbero. Discorso eroico, certo, ma non inutile né sciocco, e che presuppone un'umanità non vile: c'è un coraggio straordinario nell'accettare serenamente di farsi mangiare dal lupo, e c'è anche la prospettiva finale della sua sconfitta. Ora, Richard Lester sostiene le stesse cose, anche se dette, anziché con la passione infiammata di un sacerdote cattolico, con l'humour freddo e dissacratore dell'anglosassone scettico. Non esiste guerra « giusta », mi ha detto Lester nel corso di un colloquio che ebbi con lui qualche mese fa. « Se io torno in albergo e trovo che un vicino di camera ha molestato mia moglie, sono nel giusto se vado da lui e reagisco violentemente. Ma a questo punto, un amico del vicino viene a dargli man forte, sicché un amico mio interviene al mio fianco; ne nasce una rissa. Nel

momento in cui da questa rissa esce il primo ferito, egli è una vittima, e si è realizzata con il suo ferimento una profonda ingiustizia, da qualunque parte egli si fosse schierato inizialmente, qualunque fosse la causa della rissa ». Dunque, la violenza è un male in se stesso, e la guerra diventa « ingiusta » nel momento in cui cade sul campo il primo soldato.

Per tradurre in immagini cinematografiche la sua tesi, Lester ha preso un romanzo inglese « best-seller », di quei romanzi che, a tanti anni di distanza, tanto piacciono al lettore medio perché rievocano l'ultimo conflitto sul piano della memoria affettuosa per i vecchi commilitoni finiti chissà dove o magari morti. Certo, stare in trincea era duro, si rischiava la pelle, il sergente era cattivo, il generale era stupido, ma « che bella guerra », come siamo stati uomini, come abbiamo vissuto bene da bravi cittadini che fanno fino in fondo il loro dovere. « Ma che bella guerra » è appunto il titolo di una commedia musicale di Joan Littlewood (rappresentata anche in Italia da Rina Morelli e Paolo Stoppa) che con finezza satireggiava la prima guerra mondiale, segno che nel costume inglese è accettato ormai un discorso autocritico su fatti della propria storia. Di quella commedia direi che Lester si è ricordato, come di altre suggestioni dello spettacolo europeo degli ultimi quarant'anni, Brecht, ad esempio.

La storia del film e romanzo raccontano è semplice: un ufficialetto di complemento, tutto fiero della nuova, scintillante divisa, viene spedito da un generale nell'Africa del Nord — siamo nel '42 — con una pattuglia di specialisti per una missione tutta particolare: costruire un campo di cricket per alleviare la tensione delle truppe impegnate a respingere i tedeschi di Rommel. L'idea di un gruppo di giovani che rischiano la vita in prima linea per realizzare iniziative di svago dovette sembrare bastevolmente bizzarra all'autore del romanzo, per farne la celebrazione dell'« eroe suo malgrado », del buon inglese che mantiene la sua flemma anche nelle contingenze difficili. Lester ha preso il libro e ne ha rovesciato il significato: non più esaltazione dell'eroe e della « camaradérie », bensì utilizzazione della strana vicenda per porre in risalto l'assurdità e la disumanità della guerra. Ed essendo *quella* guerra il conflitto considerato da tutti « giusto », ne deriva logicamente che a maggior ragione sarà assurdo e disumano ogni altro conflitto. Lester proviene dai programmi musicali televisivi ed è stato anche compositore di canzoni; gli è connaturale perciò la struttura frammentaria dello spettacolo a « sketches » tipo varietà, con battute rapide e fulminanti e canzoncine. Anche in *The Knack*, che era il suo film più legato ad una « storia » precisa, egli sapeva sempre evadere dalle strettoie del racconto compatto per opportune divagazioni e impennate. Il film perciò vive di sequenze a sé, ciascuna costruita con una relativa autonomia e disposte in modo da costruire un itinerario definito dei personaggi dall'iniziale assenza alla conclusiva acquisizione di coscienza. Già una struttura consimile ricorderà a molti l'espressionismo teatrale e quanto di esso si tramanda in Brecht, il quale del resto apprezzava il teatro di varietà, come lo apprezzavano le avanguardie europee degli anni '20 (si veda da noi il futurismo). La progressiva presa di coscienza del protagonista è parallela, sul piano stilistico, alla progressiva trasformazione del film da commedia, anzi da farsa, in tragedia, anche se della tragedia

non assume mai i paludamenti ufficiali conservando anzi il suo piglio satirico e il suo sorriso. Gli uomini del gruppo muoiono ad uno ad uno. Mentre le sequenze « normali » sono girate in normali colori, le sequenze di battaglia sono virate in un colore che varia ad ogni battaglia. Lo scopo tecnico è evidente: poter amalgamare le scene ricostruite, in cui agiscono gli attori, col repertorio dei vecchi cinegiornail. Da questa necessità tecnica, tuttavia, Lester trae un'occasione espressiva assai ben colta. In ognuna di queste battaglie muore uno dei protagonisti, in modo estremamente realistico (il regista insiste sulla tragedia con la « sgradevolezza » delle immagini dei cadaveri); ma nella sequenza successiva, vediamo il personaggio riprendere la marcia con i compagni, solo che è separato da loro perché « virato » nel colore che l'ha fissato per sempre nella staticità della morte. Passando dal realismo documentario al surrealismo puro, Lester ci mostra questo plotone che via via si ingrossa di singolari figure, chi blu chi verde chi rosa: i morti restano con i vivi, a ricordare l'atrocità di cui sono rimasti vittime. A proposito di tali atrocità, si noti che Lester non ci mostra stragi di massa, imponenti carneficine. Come ben sa lo spettatore di « western », i morti in serie « non hanno peso ». Pertanto il regista insiste sul morto singolo: prima ce lo fa conoscere bene come personaggio, con le sue peculiarità, con i suoi difetti, con la sua umanità, insomma, in modo da farcelo amico, poi in una sequenza molto forte lo fa morire. L'estro satirico di Lester si rileva dal frequente inserimento di riferimenti diretti ai più noti film bellicisti della storia del cinema con l'uso delle più tipiche colonne sonore, o riprendendone le situazioni (si veda il rapporto fra il protagonista prigioniero ed il comandante tedesco del campo, che allude scopertamente a *The Bridge on the River Kwai*, Il ponte sul fiume Kwai, ed in generale a tutti i film, specialmente inglesi, pieni di distinzioni fra i nazisti, che non si vedono mai, e i tedeschi leali, amanti della cultura e nell'animo antihitleriani ma, ahimé, legati al concetto di onore militare che li trova schierati in campo avverso).

Dopo aver saggiato le sue qualità con film allegri come quelli con i « Beatles » (dove comunque era insita una critica di costume non superficiale), Richard Lester, americano trapiantato a Londra, ha operato una svolta con questo suo film. Lo spettatore, posto di fronte ad un cinema « epico » nell'accezione brechtiana, dovrebbe meditare, criticare e maturare delle scelte. È naturale che sulla tesi di fondo si debba discutere, e del resto è ciò che il film si propone; ma è importante che a questo film il regista sia arrivato mantenendo intatta la freschezza del suo talento e la carica di invenzione di ogni suo fotogramma.

Ernesto G. Laura

In the Heat of the Night *(La calda notte dell'ispettore Tibbs)*

r.: Norman Jewison - *m.*: Quincy Jones - *p.*: Walter Mirisch - *o.*: U.S.A. - *d.*: Dear-U.A. Per altri dati vedere a pag. (58) n. 5-6, 1968.

Guess Who's to Dinner *(Indovina chi viene a cena?)*

r.: Stanley Kramer - *m.*: De Vol - *o.*: U.S.A., 1967 - *d.*: Columbia Ceiad. Per altri dati vedere a pag. (56) n. 5-6, 1968.

To Sir, with Love
(La scuola della violenza)

R.: James Clavell - *s.*: dal romanzo di E.R. Braithwaite - *sc.*: J. Clavell - *f.* (Technicolor): Paul Beeson - *m.*: Ron Grainer - *scg.*: Tony Wollard - *mo.*: Peter Thornton - *int.*: Sidney Poitier (Mark Thackeray, Christian Robert (Denham), Judy Geeson (Pamela Dare), Susy Kendall (Gillian Blanchard), Lulu (Barbara Pegg), Fait Brook (signora Evans), Geoffrey Bayldon (Weston), Edward Burnham (Florian), Gareth Robinson (Tich), Grahame Charles (Ferman), Roger Shepherd (Buckley), Patricia Routledge (Clinty), Mona Bruce (Jose Dawes), Fiona Duncan (Miss Phillips), Christopher Chittell (Potter), Marianne Stone (Gert), Rita Webb (signora Joseph), Cyril Shaps (Pinkus), Andrienne Posta (Moira Jackson), Peter Attard (Ingham), Anthony Villaroel (Seales), Ann Bell (signora Dare), Fred Griffiths, Dervis Ward, Sally Cann, Albert Lampert, Chitra Neogy, Elna Pearl, Stewart Bevan, Carla Challoner, Joseph Cuby, Lynn Sue Moon, Jane Peach, Michael Des Barres, Margaret Heald, Ellison Kemp, Donita Shaw, Richard Willson, Sally Gosselin, Kevin Hubbard, Howard Knight, Stephen Whittaker, e The Mindbenders - *p.*: James Clavell per la Columbia - *o.*: Gran Bretagna, 1966 - *d.*: Colmbia-Ceiad.

In Italia non riusciamo a rappresentarci bene l'immagine del razzismo: anche se riuscissimo a capire l'antipatia e il disprezzo basti sul colore della pelle o sulla religione professata, non riusciremmo mai a raffigurarceli al di là dell'antipatia e del disprezzo personali; il fenomeno resterebbe senza conseguenze sociali e politiche: come non ha lasciato traccia il debole tentativo fatto in questo senso dal fascismo. Il razzismo assume significato in quanto gli stessi pregiudizi siano condivisi da parecchia gente e messi insieme si potenzino l'un l'altro, dando luogo a leggi ingiuste e a episodi di violenza. Noi non riusciamo a renderci conto di che cosa sia esattamente un sistema, anche se circoscritto, basato su due classi precostituite, una prevalentemente di padroni, l'altra prevalentemente di schiavi, come è quella adombrata sullo sfondo de *La calda notte dell'ispettore Tibbs*. Dobbiamo accettarne la descrizione, ma non ci è facile coglierne la dimensione esatta.

Più facile per noi, quando l'antico pregiudizio del diverso colore della pelle è rappresentato in casi personali. Che un matrimonio tra una bianca e un negro possa essere un problema, riusciamo a capirlo. Come potrebbe essere tra due di condizione sociale o di grado di istruzione troppo distanti. Nel senso cioè che la coppia che si costituisce riuscirà probabilmente ad eliminare tutte le eventuali — potrebbero anche non essercene — difficoltà insite nella differenza, ma non riuscirà ad evitare il giudizio imbarazzante — quasi sempre errato — degli estranei.

Parliamo di quest'ultimo caso, che è quello abilmente analizzato in *Indovina chi viene a cena* di Stanley Kramer. L'analisi è condotta con molto acume, ma il problema è semplice: un matrimonio misto di fronte al giudizio dell'opinione pubblica. Solo ed esclusivamente questo, poiché già in partenza si dà per scontato che il problema fondamentale, la differenza di razza, non esiste.

Ricordiamo brevemente la trama: Joanna, figlia dell'editore di un giornale progressista di San Francisco, porta a casa il fidanzato per presentarlo ai genitori: è un giovane intellettuale negro. Stupore della madre, gravi perplessità del padre. Il giovane dichiara che non sposerà mai Joanna contro il parere dei genitori e così l'anziano giornalista — che si è sempre battuto in difesa dell'integrazione — si vede costretto a prender posi-

zione. L'improvviso arrivo dei genitori del fidanzato ripete la situazione iniziale: stupore, perplessità, incertezza anche dall'altra parte. Dopo esser giunta ad un momento di tensione, la situazione si scioglie quasi da sola, un po' per merito delle madri che fanno prevalere le ragioni del cuore, un po' per merito del sacerdote e infine per la capacità di comprensione, di ragionamento, di autoconvinzione dell'editore.

Probabilmente non è il caso di scomodare i precedenti « democratici » di Stanley Kramer, che sono un titolo solido e non discusso. I suoi temi sono stati parecchi: il problema del razzismo lo ha interessato più volte, sia come produttore che come regista. Ma se *Odio* e *La parete di fango* devono esser considerati film di un certo tempo e di una certa età (Kramer li realizzò nel '49 e nel '58 quando aveva rispettivamente 36 e 45 anni), *Indovina chi viene a cena* si colloca in una strana, particolarissima maturità dell'autore. A 55 anni Kramer ha dimenticato la rabbia di *Vincitori e vinti*, ha dimenticato l'anticonformismo che lo faceva definire, proprio su queste pagine, un produttore controcorrente. La sua aspirazione di oggi è una tranquilla satira dalla quale il mondo risulti pazzo sì, ma ancora abbastanza ragionevole.

Con questo non vogliamo respingere il film: vogliamo solo far presente una certa nostra difficoltà ad accettare che il dramma razziale venga trasposto nelle eleganti forme della commedia, oggi, 1968, mentre viene assassinato Martin Luther King. Kramer ha sbagliato tempo: avrebbe dovuto proporre la sua commedia sul negro e sul bianco comprensivo all'epoca di Roosevelt, non in quella di Johnson; che è poi quella in cui i Kennedy vengono uccisi.

Ma, forse, il lato positivo del film sta proprio nel suo accentuato ottimismo, nel suo essere commedia. Nella lunga serie di dialoghi — il film ha una deliberata dimensione teatrale — nel proporre un caso difficile alla discussione di alcuni personaggi e nell'esaminarne con sfumature ironiche tutti i pro e i contro, vi è, in fondo, una fiducia nella ragione umana: una fiducia nella potenza della parola come veicolo di persuasione, come mezzo di convivenza e di soluzione dei problemi.

Non è il problema razziale, quello che Kramer ci propone; e forse neppure il sottile cruccio dell'editore che vede improvvisamente la differenza tra la teoria e la pratica, il giorno in cui deve affrontare la realtà. È piuttosto l'esperienza della discussione, travestita da dialogo salottiero, affidato a persone che possono discutere. Per questo è giusto che le conseguenze sociali di un matrimonio misto vengano trattate da persone di una certa levatura culturale, libere da qualsiasi altro problema — lavoro, segregazione, livello di vita — che possa disturbare la corretta impostazione del primo. Coerente quindi anche il fatto che la discussione venga affidata ad esperti commedianti, che all'indiscussa bravura, uniscono il fascino particolare di essere una vecchia cara coppia del cinema.

Ne *La scuola della violenza* il riferimento al razzismo è ridotto al minimo. Vi è solo una battuta: la madre di un allievo di colore è morta e qualcuno della classe deve andare a portare i fiori. I ragazzi spiegano che non è opportuno che ci vada una ragazza, perché « la gente potrebbe dire qualcosa ». Ma siamo in Inghilterra, dove prese di posizione razzista nell'opinione pubblica sono sì affiorate di tanto in tanto, ma in forma spo-

radica e non grave. Val la pena di ricordare che taluni recenti incidenti riferiti dalla cronaca erano più che altro ispirati dalla paura di taluni gruppi di lavoratori — gli scaricatori dei docks, principalmente — di una concorrenza della mano d'opera straniera.

Più che sulla diffidenza razziale — anche se lo spunto c'è, poiché si tratta di un insegnante negro opposto a una classe di turbolenti ragazzi bianchi — il film punta il proprio interesse sui motivi della violenza giovanile, del progressivo decadimento dell'educazione, del contratto tra la scuola e la vita. È un atto di fede nella scuola, che, quando sia non interpretata come una missione, ma sfruttata a fondo nelle sue possibilità pedagogiche, riesce ad influenzare profondamente il carattere dei giovani.

Va detto che il raccontino di Clavel non appare credibile: il caso di un insegnante — con l'aggravante dell'inferiorità dovuta al colore della pelle — che con la fermezza, le buone maniere e un solo pugno, riesce in pochi mesi a trasformare dei « bulli » sedicenni incalliti in ragazzi pieni di buoni sentimenti, può essere considerato solo una fiaba moraleggiante. Non che il film, così come è raccontato, manchi di elementi reali: la scelta dei tipi e la loro descrizione risponde ad una preoccupazione di verità — tranne forse per la piccola protagonista femminile che si innamora del professore — gli incidenti, i conflitti, i piccoli avvenimenti quotidiani hanno un'importanza realistica. È il nucleo centrale che ci riporta ad una tematica superata; quella di una qualsiasi, vecchia *Città dei ragazzi*. Il nuovo sistema educativo — quello progressista — propone libertà per i giovani delinquenti, fiducia in loro, rapporti di parità; in altre parole: rendiamoli responsabili e si sentiranno responsabili. L'esperimento va bene, tutto fila alla perfezione, fino a che accade l'incidente. La costruzione progressista sembra crollare, ma basta un gesto indovinato e i « buoni sentimenti » trionfano. Purtroppo questa è modesta letteratura d'appendice.

Passiamo al caso opposto, in una parte del mondo dove i conflitti sono ben più esasperanti e dove non vi è posto per i buoni sentimenti. A Sparta, cittadina del Mississipi, è stato ucciso un industriale, proveniente da un'altra città. La polizia, male organizzata e diretta in modo dilettantesco da un certo Gillespie, arresta un negro che aspetta il treno alla stazione. Costui è un ispettore di polizia di Filadelfia e viene rilasciato; anzi, visto che c'è, viene costretto a collaborare. I rapporti di comune lavoro tra Tibbs e Gillespie sono complessi: quest'ultimo è una specie di bruto nevrotico, ma sensibile a certi tasti. Arresta il collega, lo mette in libertà, lo insulta, ne accetta i consigli; lo odia quando si dimostra più bravo, lo protegge quando gli altri lo trattano come un qualsiasi negro. Alla fine Tibbs dipana la semplice matassa, arresta il colpevole e se ne va. Ma Gillespie alla fine lo tratta con rispetto e stima.

Questo riassunto lascia fuori parecchie cose importanti: ciò che spinge Tibbs a restare qualche giorno a Sparta, dove solo una misera famiglia negra gli offre alloggio, il tentativo di linciaggio da cui Gillespie lo salva, lo schiaffo dato al vecchio proprietario bianco, la vedova dell'ucciso che vuole ad ogni costo che l'inchiesta sia affidata a Tibbs. Sono tutte situazioni indicative: come lo è — dimenticavamo — la caccia ad un ragazzo in fuga nei boschi, mentre Gillespie lo

ottende in auto sul ponte, per prendersi il gusto di arrestarlo personalmente un metro prima del confine dello Stato.

Abbiamo lasciato fuori anche l'intrigo vero e proprio, l'inchiesta, la scoperta del colpevole: in fondo, in un film come questo, è la cosa che si dimentica per prima. È anche una parte a suo modo di evasione: è nell'inchiesta e nella scoperta del colpevole che Tibbs riscatta lo stato di inferiorità in cui l'hanno costretto. Le piccole rivincite di Tibbs, che sono rivincite dell'intelligenza sull'ottusità, dando soddisfazione allo spettatore e alleggeriscono la tensione; perché lo spettatore è portato automaticamente a parteggiare per Tibbs (è un aspetto deteriore, ma inevitabile, dello spettacolo cinematografico) e a registrare i punti a favore del suo beniamino.

Mentre l'interesse della storia raccontata da Jewison sta nella condizione umana esasperata in cui si vive a Sparta. Dove di amministrare la giustizia non si parla neppure; dove condurre un'indagine di polizia significa arrestare il primo che capita e lavarsene le mani; dove la caccia all'uomo è uno sport che di tanto in tanto può esser rispolverato senza pericolo.

Secondo il nostro punto di vista il momento più significativo è in una scena assai poco drammatica. Gillespie, ormai diventato bonario scherza sul nome del collega: « Virgil, ma che strano nome! Ma come ti chiamano a Filadelfia? » e l'ispettore risponde con repressa rabbia e con le lacrime agli occhi: « A Filadelfia mi chiamano signor Tibbs ». Con la tristezza di chi è costretto a trovare lontano dalla propria terra lavoro e dignità di uomo. La violenza del film sta per lo più in scene come questa: vi è più durezza e più carica in una sola inquadratura, quando un bianco entra nell'ufficio di polizia, vede l'ispettore e dice a Gillespie: « Cosa fa qui quel negro? » che non nella notte in cui i giovani di Sparta tirano fuori le auto e i fucili per la resa dei conti finale.

Per il resto, il clima della cittadina, il clima che incontra l'ispettore Tibbs, ha qualcosa di cinematografico: vi è qualche elemento spettacolare — una specie di scommessa — nel voler condurre un'inchiesta e scoprire un assassino, con l'aiuto della tecnica e del mestiere, in un luogo dove un negro non può noleggiare un'auto, non può rivolgere la parola a un bianco e infine non può neppure essere un poliziotto.

L'interpretazione di Sidney Poitier, prima ancora di essere un lavoro di attore, è un elemento caratterizzante, una scelta. Un attore negro può fare un personaggio negro, non altri, questo è ovvio; ma Sidney Poitier — i cui biografi raccontano che a undici anni non era mai stato a scuola e dovette imparare a leggere da solo — può essere solo un negro civile. Quindi un negro integrato nella civiltà dei bianchi — e ad un livello piuttosto elevato — e che solo un errore, un equivoco, una distorsione, può momentaneamente declassare al rango di « negro ». Gli basterà poco per riconquistare il posto che si era guadagnato in precedenza.

Diremo insomma che, come negro, è poco rappresentativo, costituisce una eccezione. E del resto la sua recitazione è raffinata, fatta tutta di gesti contenuti, di un rapido ripiegarsi su se stesso nei momenti di riflessione. Vi è una reazione caratteristica che Poitier impiega volentieri in vari film, quando qualcosa lo offende: si ferma

un momento, piega la testa da un lato e si stringe o intreccia le mani; poi parla, con calma forzata, ma sicuro.

I tre film non hanno in comune solo l'interpretazione di Sidney Poitier, di cui abbiamo detto. Hanno in comune — la commedia brillante, il racconto edificante, il giallo drammatico — anche un finale ottimistico. In tutti e tre i casi in ambienti diversi e con premesse diverse, trionfa la ragione imposta dal protagonista. Non che ciò voglia semplicemente coincidere con l'adozione di un « happy end »: nel caso de *La scuola della violenza* non sarebbe neppure il caso di mettersi a raccontare come un insegnante *non* sia riuscito a domare una scolaresca ribelle; la lunga discussione di *Indovina chi viene a cena* avrebbe dovuto essere di ben altro tono — è salottiero, abbiamo detto —per concludere con una parola amara. Forse solo *La calda notte dell'ispettore Tibbs* lasciava aperta più d'una soluzione: nel senso che uno scacco finale di Tibbs o il trionfo della fazione razzista non avrebbe mutato in nulla una situazione descritta come stabile, radicata nella psicologia di una intera popolazione. Anzi, è forse l'ultima inquadratura che appare fuori posto.

Ma anche e soprattuto in un film del genere la conclusione *deve* essere ottimista. Perché non significa, come nella maggioranza degli schemi narrativi del cinema, il prevalere della parte con cui il pubblico si identifica, ma la convinzione che razzismo e violenza siano, come tutti gli aspetti negativi della nostra società, fenomeni superabili. Questi film sono, in buona parte delle arringhe; e nessun oratore concluderebbe con una parola di sfiducia nella propria tesi.

Riccardo Redi

You're a Big Boy now (*Buttati, Bernardo!*)

r.: Francis Ford Coppola - *s.*: da un romanzo di David Benedictus - *sc.*: F.F. Coppola - *f.*: (Eastmancolor) Andy Laszlo - *m.*: Bob Prince - *scg.*: Vassele Fotopoulos - *mo.*: Aram Avakian - *int.*: Peter Kastner (Bernard Chantcleer), Elizabeth Hartman (Barbara Darling), Geraldine Page (Margery Chanticleer), Julie Harris (miss Thing), Rip Torn (I.H. Chanticleer), Tony Bill (Raef), Karen Black (Amy), Michael Dunn (Richard Mudd), Dolph Sweet (poliziotto Francis Graf), Michael O'Sullivan (Kurt Doughty) - *p.*: Phil Feldman e William Fadiman per la Seven Arts - *o.*: U.S.A., 1966 - *d.*: Warner Bros.

Due anni or sono, appena eletto sindaco di New York, il repubblicano-progressista John Lindsay permise a una « troupe » hollywoodiana di girare nelle strade della metropoli senza sottostare alle ferree leggi delle « Unions » che, esigendo l'assunzione di tecnici ed operai locali in sovrannumero, avevano tenuto per anni a distanza i produttori della « west coast », se non per fugacissime riprese di indispensabili raccordi.

Il gesto di Lindsay, oltre a saldare a doppio filo i rapporti New York-Hollywood, svoltosi fino allora solo in direzione est-ovest, fece inoltre battere un curioso record: Francis Ford Coppola, 27enne, risultò il più giovane regista debuttante di tutto il cinema americano al servizio di una « major Company » (la « Warnes Bros. », per l'esattezza). Saltava, sia pure per poche settimane, il primato di John Frankeneimer, strappato da Hollywod agli studi televisivi newyorkesi anch'esso 27enne.

Queste note hanno ben poco a che vedere con quello che il film di Coppola, *You are a big boy, now...*, in sostanza è. Ma è probabile costituiscano

motivo d'interesse per la storia « minore » del cinema americano e per i suoi studiosi. Quanto al critico, farà bene a rinviare il suo giudizio su Coppola ad occasione più matura, dato che il nostro debuttante non pare, a quel che si vede finora, fornito di una precisa personalità.

Aiuto regista e discepolo di Roger Corman, Coppola rende omaggio al maestro dell'« horror » solo per un breve inserto di *The pit and the pendulum*, ammirato ad occhi sgranati da un'esaltata cinemomane. Le sue vere fonti d'ispirazione sono però altrove e molteplici: vagamente ispirata a un racconto di David Benedictus, la sceneggiatura del « Big boy », scritta dallo stesso Coppola, attinge un po' dappertutto: dalla commedia borghese americana di stampo tradizionale, ai film di Richard Lester; da certe trovate di *Billy the liar* a ripetuti omaggi all'arte di Jerry Lewis. Il che dimostra che il giovanotto è cineasta erudito, ma non che abbia dentro qualcosa del suo.

Protagonista del film è Bernard Chanticleer, diciannovenne borghese e vergine, cresciuto sotto le ali di una madre che sembra la gan sacerdotessa del mammismo e di un padre altrettanto ossessivo che però, nei meandri della biblioteca di cui è direttore e dove ha messo al lavoro anche Bernard, non disdegna di mettere le mani addosso a qualsiasi creatura di sesso femminile. È proprio questo bel campione di padre americano a decidere di accordare a Bernard, affinché divenga « adulto », una fittizia libertà, consistente in una stanza d'affitto nel cuore di Manhattan. L'ingenuo ragazzo cerca di prendere il volo, ma non ha ali abbastanza robuste. Ossessionato dal sesso, comincia vagabondando di notte in cerca di diversioni erotiche tra i magazzini di libri pornografici e le « arcades » con spogliarelli filmati che pullulano tra la 42esima e la 46esima. Quindi, insensibile alle attenzionidi una colleghina, invaghita di lui dai tempi di scuola, perde la testa per Barbara, una sciagurata e maldestra attrice dell'« off Broadway » per cui un uomo vale l'altro, e che lo accoglie di notte per scacciarlo malamente all'alba una volta accortasi che l'innamorato è troppo timido per comportarsi da vero amante. Completamente frastornato, Bernard si fa cacciare di casa da miss Thing, la matura affittacamere che non disdegnerebbe di concupirlo, e quando padre, madre, compagni di lavoro, poliziotti e cane di famiglia cercano di reintegrarlo in un'eterna adolescenza, approda finalmente in braccio alla collega innamorata e alle frittelle col buco. Per la vita, ho paura di intuire.

Una vicenda abbastanza fragile, come si vede, per una commedia evanescente, ove l'ironia e la satira restano sempre in superficie mentre il tratteggio dei caratteri sembra affidato alla matita del buon caricaturista piuttosto che alla graffiante incisione del moralista di vocazione. Dicevo che Coppola ha attinto a piene mani alla sua esperienza di spettatore cinematografico, e che di conseguenza, altro limite indiscutibile, il suo è un film fatto a memoria. Basti pensare al ritratto del protagonista, con i pattini a rotelle, il cane, le ingombranti valigie, ai suoi dialoghi con lo specchio per ritrovare dietro le fattezze dell'attore Peter Kastner (rivelatosi con il canadese *Nobody waved good-bye*) la maschera del miglior Lewis, in particolare quello di *That's my boy*. Quanto alla figura del seducente collega d'ufficio italiano, sembra tolta di peso dal lesteriano *The Knack*, e non solo quella. Una straripante gaiezza (qui spesso esteriore), un ritmo frenetico, la musica urlata ricordano i momenti migliori di

quello e di altri film dello stesso Lester, o il mondo di Schlesinger, nelle apocalittiche visioni di Bernard e nello squallido mondo del teatrino pseudo-intellettuale.

Tutto questo frenetico saccheggio dei frutti della personalità ed esperienza altrui non depone pertanto a favore del nostro regista, cui per il momento vanno riconosciuti soltanto un indubbio talento tecnico, specie nell'uso del colore e nella pienezza vitale dell'immagine, nonché una buona dose di furbizia nella scelta del « cast », un grappoletto di eccellenti attori di teatro, che con la loro bravura tentano di sopperire, talvolta riuscendoci, alle debolezze del testo. Geraldine Page, anzitutto, grande come sempre, nel ruolo dell'insopportabile, querula madre; e poi Julie Harris, una miss Thing tutta sfumature; ed Elizabeth Hartman, che nell'ingrato ruolo di Barbara conferma dopo *The Group* un autentito talento di attrice.

Da questo punto di vista l'edizione italiana gioca un pessimo servigio al film, perdendo tali eccellenti attori gran parte dei loro meriti per colpa dei nostri ineffabili doppiatori, così energici nel sostenere la regola « voce-volto », ma tutt'altro che disposti ad uscire dai loro banali « standard » quando si tratti di servire autentici campioni della recitazione.

Fabio Rinaudo

Bezhin Lug
(Il prato di Bezhin)

r.: Sergei Jutkevič, Naum Kleimann, ricostruita su quella di Sergei Ejzenštein nel 1935-37 rimasta incompiuta - *s.*: da un racconto di Ivan Turgeniev e da una storia autentica di Pavem Marozov - *sc.*: Aleksandr Rzheshvenski - *dial.*: Isaac Babel - *f.*: Eduard Tissé - *m.*: Sergei Prokofiev - *narratore*: R. Jureniev - *int.*: Vitya Kartašova (Stepok), Boris Zakhava (padre di Stepok), Igor Pavlenko (il miliziano), Maslov (l'incendiario), Elena Teleševa (la madre di Stepok) - *p.*: Mosfilm - *o.*: URSS, 1967 - *d.*: regionale - È abbinato al mediometraggio di M. Boghin *I due*.

Anche se mancano alcune dimensioni essenziali per giudicare *Il prato di Bezhin* — un film che si affianca ad altre opere incompiute o mutilate di Eisenstein — e che fu, prima, avversato nel corso della realizzazione (pare che fosse il burocrate staliniano Sciumiatski ad osteggiarlo, in considerazione di colpe formalistiche, presunte, di scarsa sensibilità ideologica, di inaccessibilità di linguaggio), poi vietato, infine distrutto nel corso di un incendio; non si può non sentire, alla proiezione dei frammenti che ne sono rimasti, la presenza di un altro capolavoro.

È la prima volta che si tenta di ricostruire, attraverso lo scenario, gli appunti di regia, i fotogrammi superstiti, le fotografie di scena, un film andato perduto: lo spiega abbastanza esaurientemente il critico sovietico Rotislav Joureniev in apertura del film, il quale è stato ricomposto, come è noto, mediante immagini fisse e didascalie da due registi che furono anche amici e collaboratori di Eisenstein: Youtkevic e Kleiman.

Il prato di Bezhin è, come tutti i film di Eisenstein, la storia di un conflitto: v'è un padre goffo, insofferente, limitato, accigliato, retrogrado, irsuto, la barba arruffata, il copricapo villoso, il volto bitorzoluto, che rappresenta, in qualche modo, la vecchia Russia, e il quale non vuole che essa

si trasformi, nel piccolo mondo in cui è abituato a vivere: l'azienda agricola; e v'è un figlio tenero, generoso e impavido, poco più che decenne, dai capelli albini e ritti come spazzola, dal viso franco e dolce, che rappresenta il paese in ascesa. È ancora il problema, per Eisenstein, del « vecchio » e del « nuovo », come nel film che da noi è chiamato *La linea generale*. Il padre è contro il *kolkhos* e la collettivazione; il figlio è per il progresso. Il padre raccoglie intorno a sé pochi scontenti, squallidi personaggi, nere cariatidi, forze brute; il figlio si schiera contro di lui, dalla parte del popolo giovane che vuole rompere col vecchio mondo e coi metodi antiquati: non per tradimento, come ritiene il suo genitore, ma per una visione del futuro più giusto.

Il contrasto si acuisce e le forze innovatrici hanno fatalmente il sopravvento. Il padre ha una concezione, al di dentro della famiglia, di obbedienza cieca e assoluta. Per questo anche la moglie è morta, prima sua vittima. Ora tocca a Stepok, che il vecchio vuol punire perché ha contravvenuto alla sua legge. E la punizione è la morte: una fucilazione così angosciosa, così spietata, come potevano accaderne nei campi di sterminio e nel ghetto di Varsavia.

Più drammi si ravvisano in questi frammenti di pellicola penosamente recuperati e ricostituiti a film: mancante, mutilato come un poema di altre generazioni, di cui non restino che pochi versi. Il dramma della Russia in trasformazione, il dramma della famiglia, il dramma della fede religiosa — davanti alla chiesa svuotata e distrutta, saccheggiata, mentre alcune donne salvano le icone e si fanno il segno della croce — ma v'è, proprio in questa particolare versione che ci è dato vedere — e siamo grati a chi ha compiuto il lavoro di restauro, senza di ciò *Il prato di Bezhin* non sarebbe ancora che un mito, o una espressione da « ufficio titoli », una sigla da cacciatorpediniere, una targa d'auto — v'è un altro dramma che si rivela con una presenza tutta estranea alla armonia creativa del regista, e inconsueta: il dramma dell'opera d'arte distrutta e stentatamente ricomposta in qualche parte. Il miracolo, insieme, di un qualcosa che si riteneva perduto e che la industriosità umana riesce a ricomporre: come un prezioso piatto di Faenza, un vaso etrusco andato in mille pezzi, che le mani pazienti del restauratore artista fanno tornare, in marcia all'indietro, unità: mutilata, con la rete delle particelle riappiccicate, ma cosa, se non viva, nemmeno morta, tronco d'uomo nel quale il cervello ancora pensa, e la bocca esprime parole spezzate, strozzate, però significanti.

Manca, del film, la resultante *orizzontale*: v'è un montaggio, ma quello critico filologico, non dell'autore, e tace il ritmo dell'opera, quale Eisenstein adempì, che è la resultante del montaggio. V'è però, sufficientemente esauriente, la resultante *verticale*: coi valori figurativi di immagini che sono, peraltro, sintesi, estratto, saggio, « provino », delle singole scene. Ebbene, queste immagini monche, perché non animate, non filmiche quindi, hanno la perfezione della pittura, sono tra le più belle che il cinema di Eisenstein e di Tissé, maestro di fotografia, ci abbiano dato: le figure stanno nell'inquadratura come gli oggetti, i fiori, le « bottiglie », stanno sulla tela nelle « nature morte » dei grandi maestri.

Stepok e la madre, Stepok e la natura, Stepok e i compagni « pio-

nieri », Stepok che si affaccia, in una luce bianca — secondo la regola eisensteiniana del contrasto — sulla stamberga oscura dove il padre e i kulaki si ubriacano, Stepok che drammaticamente alza le mani mentre il padre si appresta a « giustiziarlo » col fucile.

L'episodio dei colombi conserva ancora intatto il suo *pathos* toccante: la chiesa brucia, e nel campanile sono rimasti prigionieri i colombi, destinati ad arrostire nell'incendio. Stepok sale sul tetto, rompe con una pertica i vetri di una finestra, i candidi colombi volano via, scampati al sinistro arrosto, liberati. « I colombi! »: sono creature pure, innocenti, per la cui salvezza si può anche morire. Suo padre non potrebbe meritare altrettanto.

Basterebbe questa sequenza per giustificare il lavoro di ricostruzione del film. Il successivo saccheggio della chiesa ha immagini altrettanto preziose e squillanti, che ricordano le sculture popolaresche, i teschi e i simboli sacri del giorno dei morti, i giocattoli di zucchero, di *Kermesse funebre*.

La demolizione dell'apparato mistico — ne manca, forzatamente, la cadenza — non può evocare, ancora una volta, che alcuni, e incompleti, risultati plastici: di quanta ricchezza, però, di suggerimento! Per questo film — che incontrò sin dall'inizio della realizzazione, tante difficoltà, con trasformazione dello scenario, e sostituzione di personaggi — Eisenstein ebbe la collaborazione di Isak Babel, lo scrittore israelita, di Odessa, morto in un campo di concentramento dell'epoca stalinista. È un'altra vittima, questo scrittore, di un'epoca che registrò il suicidio di Essenin e di Majakovskij, l'esilio di tanti pittori famosi, il silenzio di Dziga Vertov, licenziato nel 1933, l'autocritica di Pudovkin: l'epoca del così detto « formalismo » che dette al mondo — tra gli altri — i Malevic, Rodcenko, Lisitskij, e Sklovskij, da poco tornato alla ribalta.

Fu detto che il film era troppo « biblico » per il mondo sovietico; che, nella prima versione, la chiesa non doveva trasformarsi in club. Ancora altre furono le riserve e le accuse, e non si sanno più, ormai, le ragioni giuste: forse erano già gli uomini in disgrazia (Eisenstein, Babel); certo il film si collocava, anche nel suo conflitto vecchio-nuovo, nel quadro di ricerche considerate « formali ». *Il prato di Bezhin*, in ogni caso, venne vietato. Fu veramente Stalin, come è stanto anchce detto, o uno dei suoi « bracci »? Non se ne stamparono copie, l'unica restò distrutta — ripetiamo — in un incendio dell'epoca bellica.

Quest'opera eccelsa di Eisenstein — a momenti lo spettatore riesce magicamente a ricrearla in sé — quest'opera perduta, resta una caduta, un sacrificio: è come il forzato ritorno al realismo di certi pittori, il salvataggio nell'arte fotografica di altri — giacché non potevano più dipingere in astratto — il manoscritto nel cassetto di Pasternak, il forzato silenzio di Sciostakovich o di Kozintzev e Trauberg, la interruzione dell'opera registica di Mejercho'ld: tutto il danno, per la storia dell'arte, fatto dallo zdanovismo.

Il prato di Bezhin ne è una delle perdite più dolorose. Jutkevich e Kleiman, con questo provvidenziale restauro, cercano di attenuare il rimpianto per la scomparsa di un'opera eccelsa dell'intelligenza e della espressione umana.

Mario Verdone

A Paty Jezdec je strach
(Il quinto cavaliere è la paura)

r.: Zbyněk Brynych - *s.*: dal romanzo omonimo di Hany Bělohradski - *sc.*: H. Bělohradska, Z. Brynych, Vera Kalabová, Radovan Kalina - *f.*: Jan Kalis - *m.*: Jiří Sternwald - *scg.*: Milan Nejedly, Jiří Hlupy - *c.*: Ester Krumbaková - *mo.*: Miroslav Hajek, Vilma Binterová - *int.*: Miroslav Machaček (dottor Braun), Olga Scheinpflugová (l'anziana professoressa di musica), Zdenka Prochazková (Vesela), Jiřína Adamira (signora Vesely), Josef Vinklar (Fanta), Ilja Prachar (Sidlak), Jana Pracharová (Sidlakova), Jiří Vrstala (commisario), Tomas Hadl (Honzik), Eva Svobodová (domestica), Slavka Budinová (Wienerová), Karel Novaček (Panek), Cestmir Randa (dott. Wiener), Alexandra Mysková (cantante), Iva Janzurová (Anička), Jana Brezková (la signora del bar), Růžena Preislerová (Löwyová), František Chocholaty (Barman), Jiří Ostermann, Stěpánka Cittová, Ota Sattler, Helena Ruzičková, Ivo Gübel, Anny Freyová, Arnošt Vrana, Lida Matoušková, Zdeněk Hodr, Bohuslav Hodek, Ladislav Potmesil, Hana Pejšková, Eva Rohanová, Karel Smid, Roman Hemala, Milan Mach, Mirko Musil, Jiří Pleskot - *p.*: Film Studio Barrandov - *o.*: Cecoslovacchia, 1964 - *d.*: Rank.

Un giudizio su *Il quinto cavaliere è la paura* non può prescindere dalla collocazione di Brynych nel panorama del cinema cecoslovacco e del suo risveglio personificato soprattutto da una fitta e agguerrita schiera di giovani registi. Pertanto bisognerà annotare che Brynych non appartiene alla « nuova vlna », pur partecipando al processo di rinnovamento che ha portato a nuova vita una cinematografia dotata di gloriosi trascorsi e inserita in una civiltà dello spettacolo ad alto livello. A ben riflettere, Brynych, alla pari di Kadar e Klos, nonostante la differenza di età, si situa in quella zona culturale che ha fatto da ponte tra la vocazione formalistico-psicologistica del vecchio cinema cecoslovacco in rivolta contro i canoni del più vieto realismo-socialista, e i gruppi d'avanguardia che hanno riunito i talenti di Schorm, Jires, Nemec, Chytilova, Forman, ecc.

In questo quadro topografico, il suo apporto se non è classificabile in termini di profonda innovazione e di totale rottura con gli schemi linguistici e narrativi del passato, altresì non è da liquidarsi relegandolo nell'alveo di una mera sopravvivenza conservatrice. In verità, Brynych si arresta a metà cammino, più proteso nel tentativo di rinverdire i contenuti drammaturgici e problematici che impegnato a trovare forme nuove e consone alle esigenze di una vera e propria rivoluzione cinematografica. Più o meno lo stesso discorso investe le personalità di Kadar e Klos, ma ciò non toglie che, anche avvertendo i limiti di questo contributo, sarebbe un errore non scorgere la funzione svolta da alcuni autori i quali, in fondo, hanno il merito di aprire una strada attraverso cui, con altro passo e più fertile incisività, sono passati gli artefici della primavera cinematografica cecoslovacca.

Sotto questo profilo prospettico, *Il quinto cavaliere è la paura* denota le contraddizioni di un'opera nata all'insegna di uno stadio di transizione e pertanto partecipe di vecchie suggestioni formali (e non solo formali) e al contempo pronta a recepire più freschi fermenti. È nella sua prevalente angolazione espressionistica che intravediamo il legame che non la disincaglia dalla tradizione così come, d'altro canto, è nel suo facile rimando a un clima kafkiano che scorgiamo il ristretto confine di un messaggio con pretese universali ma troppo calato nel classico impianto del dramma psicologico per assurgere a una profonda verità. A tale proposito, l'intendimen-

to di Brynych non era equivocabile e se qualche malinteso è sorto, lo si deve soltanto alle manipolazioni cui l'edizione originale del film è stata sottoposta dai distributori italiani i quali non si sono accontentati di aggiungere una sequenza piccante (per impinguare gli incassi) ma hanno provveduto a lavorar di forbici, operandi qualche spostamento di scene e inserendo un'introduzione fotografica intesa a storicizzare la vicenda che seguirà sullo schermo. Ciò facendo, i commercianti nostrani hanno contravvenuto al proposito di Brynych, che mirava a evitare nei segni ogni riferimento scenografico-ambientale o di costume che circoscrivesse il nucleo drammatico-problematico del film alla contingenza dell'occupazione tedesca. Contingenza questa che restava appena suggerita, preoccupandosi tuttavia il regista di non impantanarsi in una ricostruzione in cui le divise degli oppressori giocassero un ruolo determinante. In effetti, l'originaria assenza di richiamo esterni a un determinato periodo storico, lo stesso particolare in virtù del quale l'investigazione poliziesca è espletata da agenti in borghese ideologicamente e politicamente non caratterizzati, stavano a significare che Brynych ha voluto prendere l'avvio da una precisa circostanza storica (la dominazione nazista della Cecoslovacchia, la persecuzione razziale nei confronti degli ebrei, l'impotenza e la frustrazione dei preseguitati, l'attesa che il loro destino di morte si compia) per risalire a una situazione esistenziale che trascenderebbe i confini tracciati dalla storia. Naturalmente, Brynych muove, nel suo film, dalla lucida consapevolezza delle tecniche adottate dai nazisti per mortificare e annullare la personalità e la carica volontaristica delle loro vittime; conosce perfettamente i meccanismi con i quali qualsiasi forza tirannica perviene, attraverso le armi del dispotismo e della paura, a generare nei perseguitati uno stato d'incertezza nonché la necessità di appuntare le energie vitali sulla ricerca di una soluzione individuale di sopravvivenza al di fuori di ogni possibile via di uscita che implichi un'iniziativa solidale, un'azione sociale. Ma Brynych tiene conto di questi elementi, verificati sulle piaghe non ancora rimarginate della tragedia ebraica, per chiamare in causa qualsiasi tipo di potere oppressiva che si riproduce nelle umane vicissitudini. Non a caso nella sequenza conclusiva del film (ci atteniamo alla edizione cecoslovacca), le inquadrature della folla anonima sorpresa dall'obiettivo in mezzo alle vie di Praga sono contrappuntate dalle immagini di alcuni misteriosi individui in borghese che spiano il passaggio della gente (queste immagini, nella versione italiana, sono state spostate all'inizio del racconto), quasi a voler suggerire una continuità tutt'altro che pacificante. Del resto, che Brynych aneli a una testimonianza venata di pessimismo esistenziale è dimostrato dall'inutilità del gesto che il protagonista compie alla fine suicidandosi, quando ormai il partigiano ricercato dalla polizia è in salvo e la comunità sospettata dagli inquisitori e non aliena dall'accarezzare l'ipotesi di una salvezza a prezzo di un cedimento morale, si accinge a riprendere le sue grigie abitudini di ogni giorno. Cala un'ombra patetica sull'eroismo moralistico dell'ex medico israelita che, nel timore di non resistere alle torture, confessa « la colpa » di aver recato aiuto a un resistente ferito nel momento in cui la confessione non sarebbe stata necessaria.

E se è pur vero che questo suicidio suona rimprovero all'egoismo, alla me-

schinità e alla pavidità degli altri abitanti del palazzo, è altrettanto innegabile che l'atto eseguito sia vano e si carichi di una involontaria teatralità su cui ha la meglio l'ironia della sorte, giacché, fra l'altro, non riesce a tradursi in una lezione di comportamento recepita.

Dicevamo che al film, alla portata del suo respiro, nuoce la marcata connotazione psicologistica e dovremmo specificare che in questo ambìto Brynych allinea un repertorio di caratteri piuttosto risaputo, a dispetto di una inconfutabile padronanza registica. Ma gli nuoce anche la costante tentazione di dilatare gli elementi più angosciosi del tessuto narrativo, sicché l'inferno descritto, raccontando le perigrinazioni del protagonista alla affannosa ricerca di un anestetico, assumono una impronta enfatica. Con queste mende, tuttavia, *Il quinto cavaliere è la paura* rimane un film provvisto di motivi d'interesse e tale da essere accolto nel novero dei prodotti artistici che, nei paesi socialisti, lievitano umori critici e polemici. Le allusioni al regime di paura instaurato dallo stalinismo sono leggibili controluce così come, d'altro canto, la scettica riflessione di Brynych sul mito umanistico rispecchia un ridimensionamento sconfinante in un flirt con la metafisica, da classificare come fenomeno di reazione a un ottimismo programmatico.

Mino Argentieri

Capriccio all'italiana

IL MAESTRO DELLA DOMENICA

r.: Steno; *s.* e *sc.*: Stefano Vanzina e Rodolfo Gianviti; *f.* (technicolor): Silvano Ippoliti; *m.*: Ricky Gianco e Gianni Sanjust; *mo.*: Adriana Novelli; *int.*: Totò (il mostro), Ugo d'Alessio (il commissario); Regina Seiger (la ragazza).

PERCHE'?

r.: Mauro Bolognini; *s.* e *sc.*: Age, Scarpelli e Bernardino Zapponi; *f.* (technicolor); Giuseppe Rotunno; *m.*: Piero Piccioni; *mo.*: Nino Baragli; *int.*: Silvana Mangano (la ragazza), Renzo Marignano (il fidanzato).

CHE COSA SONO LE NUVOLE?

r.: Pier Paolo Pasolini; *s.* e *sc.*: Pier Paolo Pasolini; *f.* (technicolor): Torino delli Colli; *m.*: (canzone « Così sono le nuvole »): Domenico Modugno (parole di Pasolini); *mo.*: Nino Baragli; *int.*: Totò (Jago), Franco Franchi (Cassio), Ciccio Ingrassia (Roderigo), Domenico Modugno (Cantastorie), Ninetto Davoli (Otello), Laura Betti (Desdemona), Adriana Asti (Bianca), Franco Leonetti (il burattinaio), Carlo Pisacane (Brabuzio).

VIAGGIO DI LAVORO

Animazioni e cartoni animati: Pino Zac; *int.*: Silvana Mangano (la regina).

LA BAMBINAIA

r.: Mario Monicelli; *s.* e *sc.*: Age, Scarpelli e Bernardino Zapponi; *f.* (technicolor): Giuseppe Rotunno; *m.*: Marcello Giombini; *mo.*: Adriana Novelli; *int.*: Silvana Mangano (la bambinaia).

LA GELOSA

r.: Mauro Bolognini; *s.* e *sc.*: Cesare Zavattini; *f.* (technicolor): Silvano Ippoliti; *m.*: Carlo Savina; *mo.*: Nino Baragli; *int.*: Ira Fürstenberg (Silvana), Walter Chiari (Paolo).

P.: Dino De Laurentiis per la Dino De Laurentiis Cinematografica; *o.*: Italia, 1968; *d.*: Euro International Films.

Ci fu un'epoca in cui i produttori non volevano sentir parlare di film a « sketches ». Questi venivano considerati *a priori* anti-commerciali, come gli spettacoli teatrali composti di

atti unici e spregiativamente denominati, in gergo di palcoscenico, «spezzatino». Poi venne *Altri tempi* di Blasetti, il cui cospicuo successo provocò un *boom* di film del genere. Cose d'una quindicina d'anni fa. Il *boom* ebbe fine, ma si riprodusse a distanza di tempo, non senza il ricorso di motivi piccanti (talvolta di gusto deplorevole), in linea con l'andazzo preso da una notevole parte della produzione italiana. Anche il secondo *boom* può ormai considerarsi estinto: cosa di cui non ci meravigliamo, dato che quasi tutti questi pots-pourris sono nati senza una seria giustificazione. Si è infatti trattato in genere di accozzaglie di novellette e di barzellette, messe insieme spesso (e non nei casi peggiori) soltanto per fornire dei pretesti per « serate d'onore » ad un'attrice o ad una neofita della recitazione oppure ad un comico o a più comici.

Capriccio all'italiana ci è giunto adesso, come avanzo di una « fioritura » ormai conclusasi senza rimpianto da parte nostra. Ci è giunto con ritardo (si tratta di un film messo in cantiere nei primi mesi del 1967), il che — insieme con la sua uscita nella stagione estiva — sta a confermare la scarsa convinzione di chi l'ha fatto, di chi l'ha distribuito e di chi l'ha presentato al pubblico. Tanto per dare un'idea del modo in cui pasticci di questa sorta vengono (o venivano) confezionati, basti dire che Pasolini, mentre girava il suo *sketch*, non sapeva neppure a che cosa esso fosse destinato ad accompagnarsi o addirittura chi fossero gli altri registi associati alla bella impresa. La quale è nata evidentemente a casaccio, fagocitando avanzi d'altre imprese della stessa risma. Le tre facezie basate sull'interpretazione della Mangano erano state infatti realizzare per *Le streghe* (titoli: *Perché?*, *Viaggio di lavoro*, *La bambinaia*). *Perché?* l'avevamo addirittura già visto in tale film. È quella storiella che fa dell'ironia sullo scatenarsi dei peggiori istinti nei gitanti domenicali, con la Mangano nei panni di una milanese « fanatica » ed insofferente del marciare a passo d'uomo, la quale spinge il suo mite e succube compagno prima a madar fuori di strada un'utilitaria e poi ad ucciderne il conducente. L'episodio si conclude col titolo di un giornale dell'indomani: « La fidanzata dell'omicida, disperata, si domanda: PERCHE'? »

Dello stesso stampo è *La bambinaia*, dove la Mangano, stavolta nei panni di una *schwester*, impedisce ai bambini a lei affidati di godere la lettura di Diabolik ed altri fumetti, per sostituirli con le più poetiche e salutari favole di Perrault. Ma i bambini, che Diabolik e Satanik non turbavano affatto, rimangono terrorizzati ascoltando storie come quella di Barbablù e simili.

Questi due *sketches* sono firmati rispettivamente da Mauro Bolognini e da Mario Monicelli. Ma non è il caso di parlare di regia. Nome di regista non ne figura nei titoli di testa di *Viaggio di lavoro*, l'altro *exploit* della proteiforme Mangano, eccellente attrice che meriterebbe migliori occasioni. Pino Zac è lo spiritoso autore degli elementi di « animazione » che fanno da cornice all'attrice, la quale appare (fuggevolmente) in gran forma nel rifare il verso alla regina d'Inghilterra. Quest'ultima, nel corso di un viaggio africano tra i popoli che hanno acquisito l'indipendenza, commette una imbarazzante *gaffe* leggendo, al suo sbarco nell'aeroporto di un determinato stato, un discorsetto che era destinato ad uno stato diverso.

Il silenzio si addice all'ultimo *sketch* del film, *La gelosa*, il cui tema

è appunto la gelosia femminile, i cui interpreti sono Ira Fürstenberg e Walter Chiari ed il cui regista è Bolognini.

I due rimanenti episodi hanno il merito di costituire l'ultima fatica cinematografica di Totò. Il quale ha saputo cavare qualche effetto esilarante anche da una farsaccia come *Il mostro della domenica* di Steno, dove egli agisce (con svariati travestimenti) da persecutore di capelloni. L'altra esibizione di Totò è avvenuta nello *sketch* diretto da Pasolini (*que diable allait-il faire dans cette galère?*). Lo *sketch* si intitola *Che cosa sono le nuvole?* e si basa su una sgangherata rappresentazione dell'*Otello*, da parte di una compagnia di marionette, in chiave di sceneggiata napoletana. Totò è Jago (con la faccia dipinta di verde), Ninetto Davoli Otello, Laura Betti Desdemona, Franco Franchi Cassio, Ciccio Ingrassia Roderigo e Domenico Modugno il Cantastorie. Da un simile *cast* Pasolini ha ricavato prestazioni variamente saporite, specie — s'intende — da Totò. Arduo è tuttavia desumere un significato dal *divertissement*. Del resto, lo stesso Pasolini ci dichiarò testualmente mentre girava: « Non ha un significato, non ho voluto imporre un significato allo spettatore. Ho posto delle domande. Cioè è quello che Barthes, di Brecht, avrebbe detto « un'opera a canone sospeso. » Chi vuol intendere intenda, tenendo presente che le marionette Otello e Jago sono due buoni diavoli, i quali alla fine vengono linciati dal pubblico popolare, indignato dell'ingiustizia che sta per essere commessa in scena ai danni di Desdemona. Gettati tra i rifiuti, all'aria aperta, i due trovano in quel modo la loro liberazione, la loro felicità. La marionetta Otello, fuori scena, aveva rivolto alla marionetta Jago una domanda relativa al contrasto tra apparenza e realtà della natura umana. E Jago aveva risposto: « Eh, la nostra vita è come la polenta. Prende la forma della caldaia dove è rovesciata. Ma qual e questa forma? La forma della superficie della polenta contro la parete della caldaia o la forma della caldaia che contiene la polenta? Noi siamo la polenta, il giudizio degli altri è la caldaia. Eh, figlio mio, noi siamo in un sogno dentro un sogno. » Vero è che, nel montaggio definitivo, questa (che doveva essere una battuta-chiave) è scomparsa quasi completamente, per ragioni che ci sono ignote. Ne è rimasta solo la conclusione: « Eh, figliolo mio, noi siamo in un sogno dentro un sogno ».

Ciò precisato, atteniamoci pure all'ammissione dell'autore che lo sketch non vuol avere un significato e consideriamo questa come una vacanza pasoliniana, da affiancare a *La terra vista dalla luna*, che faceva parte de *Le streghe*. È superfluo dire che, per scarsa che sia la consistenza di un *divertissement* del genere, tra esso ed altre facezie, buffonate e scempiaggini corre un bel divario.

Ma è chiaro d'altronde che non basta un'operina minore, anzi minima, di Pasolini a giustificare un film-centone che di una qualsiasi ragione di esistere è privo.

Giulio Cesare Castello

The Incident
(New York: ore 3 - l'ora dei vigliacchi)

r.: Larry Pearce - *s.*: da un originale televisivo « Ride with Terror » di Nicholas E. Baehr - *sc.*: N.E. Baehr - *f.*: Gerald Hirschfeld - *m.*: Terry Knight - *scg.*: Manny Gerard - *mo.*: Armand Lebowitz

- *int.*: Tony Musante (Joe Ferrone), Martin Sheen (Artie Conners), Beau Bridges (recluta Teflinger), Bob Bannard (Phillip Carmatti), Ed McMahon (Bill Wilks), Diana Van der Vlis (Helen Wilks), Eileen Smith, sostituita poi da Kathleen Smith (la bimba Susie Wilks), Victor Arnold (Tony Goya), Donna Mills (Alice Keenan), Jack Gilford (Sam Beckerman), Thelma Ritter (Bertha Beckerman), Mike Kellin (Harry Purvis), Jan Sterling (Muriel Purvis), Gary Merrill (Douglas McCann), Robert Fields (Kenneth Otis), Brock Peters (Arnald Robinson), Ruby Dee (Joan Robinson), Henry Proach (un barone), Neal Hynes (bigliettaio), Ben Levi (la vittima), Marty Meyers (padrone del biliardo), Don De Leo (Carmatti), Ted Lowrie (oste), John Servetnik (barman), Ray Cole, Barry Del Rae (giovanotti), Nico Hartos (poliziotto), Nina Hanseen (signora Carmatti), Macine McCrey (un negro) - *p.*: Monroe Sachson ed Edward Meadow per la Moned di New York - *o.*: U.A., 1967 - *d.*: Dear-Fox.

Il film rimase interrotto a metà per mancanza di denaro. Poi, ottenuta la copertura da Richard Zanuck (Fox), la lavorazione poté continuare. Questo spiega il motivo per cui il ruolo di Susie Wilks è stato interpretato contemporaneamente da due sorelline.

Le tre di un lunedì mattina a New York, due giovani, chiusa l'ultima sala di biliardo, si ritrovano all'aperto, nelle strade semideserte, con pochi spiccioli in tasca e nessuna voglia d'andarsene a nanna. Decidono pertanto di « spennare un pollo ». Lo vorrebbero con tante penne, ma la sorte gli è avversa: agguantano un vecchio operaio impaurito, padre di famiglia, che torna a casa con otto dollari in tasca. Il frutto della rapina è misero: bisogna arricchirlo con un'impresa più eccitante. Detto e fatto: uno dei due giovani, Artie Connors, lo colpisce a coltellate, sino a finirlo. L'omicidio li ha rincuorati: ora se ne vanno via cantando e saltellando, allegri come una Pasqua.

Titoli di testa su una metropolitana che sferraglia alla stessa ora attraverso la grande città, raccogliendo gli ultimi passeggeri della notte: una coppia di sposi colla bambina addormentata in braccio (classici piccoli borghesi, che non ce la fanno ad entrare nella « Grande Società » ed hanno un piede pronto a scivolare negli *slums* dell'America povera); un *latin lover* di vecchia importazione che ha agganciato la bamboletta di stirpe anglosassone; una coppia anziana che, accomiatandosi dalla nuora, le sorride col fegato in gola; un'altra coppia di frustrati, composta da una moglie che odia il marito, perché non è un « uomo di successo », e da un marito che odia la moglie perché glielo fa capire in ogni occasione; due reclute — una di città e una di campagna (viene dall'Oklahoma) — che col metrò vogliono raggiungere la Grand Central Station, da dove proseguiranno per il loro distretto; un alcoolizzato dalla faccia terrea, in piena, dolorosa cura disintossicante; un giovane pederasta che ha terminato il giro dei vespasiani; una coppia di negri di ritorno da un convegno di non violenti (ma lui, i non violenti li disprezza; lui è per il « potere nero »). Sul vecchio e sporco vagone della metropolitana che ha raccolto strada facendo questo campionario di varia umanità, c'è — e pare che ci sia da sempre — un barbone ubriaco, steso sulla panchina longitudinale, che dorme profondamente.

Gli ultimi a salire sono Connors e l'altro giovane, Joe Ferrone, reduci dall'aver assassinato l'operaio. I due teppisti bloccano l'uscita del vagone e cominciano a tormentare uno alla volta i passeggeri, creando un'atmosfera di violenza, di angoscia sempre più insopportabile. Involontariamente essi mettono a nudo l'egoismo e la vigliaccheria dei loro compagni di viaggio, i quali — anziché reagire — si chiudono nel proprio guscio, disinteres-

sandosi di quello che capita a un metro da loro, ciascuno sperando in cuor suo di poterla fare franca. Il gioco disgustoso e crudele regge sin quando il Ferrone parte all'attacco della bambina che dorme in braccio alla propria madre. A questo punto reagisce il soldatino dell'Oklahoma che ingaggia e vince un sanguinoso duello col disturbatore. Il tempo per fare intervenire la polizia e dissipare l'incubo.

Abbiamo voluto raccontare estesamente la trama, per sottolinearne la rigida geometria: un preludio; un primo tempo di approccio ai vari personaggi; un secondo tempo (che poi è il vero film) sul metrò, ove si sviluppa il dramma. L'impianto è ingegnoso, ma plateale: ricorda addirittura il cinema di Cayatte, sia pure del miglior Cayatte, quello di *Giustizia è fatta* e di *Siamo tutti assassini*. Lo ricorda anche quando trae ispirazione da Lekor Jones, chiudendo tutti i personaggi nel vagone della metropolitana e scatenandoli. Infatti, il riferimento a *Dutchman* è inevitabile anche se siamo a un livello notevolmente inferiore. Per sincerarsene basta fare attenzione alle battute che qui vengono proferite da Arnold Robinson, il negro estremista: semplicistiche, compiaciute nel loro rozzo tono didascalico. Non è, quindi, sull'intelligenza, sul « gusto » degli spettatori che il secondo film di Larry Pearce fa leva, bensì sulla loro emotività e capacità di identificazione. Il gioco è estremamente scoperto e, tuttavia, d'innegabile efficacia.

Ma perché tanta efficacia? La risposta è abbastanza ovvia. *New York ore tre*, bene o male, scruta nella realtà inquietante dell'America d'oggi, della sua violenza gratuita e quotidiana, delle sue brucianti contraddizioni sociali e razziali. Ogni immagine, ogni situazione, ogni battuta trova riferimento in un fatto di cronaca, in qualcosa che abbiamo letto o udito e che ci ha profondamente turbati: il caso di Kitty Genovese, assassinato sotto gli occhi di svariate persone che si sono guardate bene dall'intervenire in sua difesa; lo sciopero degli addetti ai telefoni, che vogliono essere in due ad andare in certi quartieri della città, per paura di venire accoppati; i ragazzi che si danno al passatempo del « *let's burn a bum* », cioè che si divertono a cospargere di benzina un barbone dormiente e a dargli fuoco. Non è l'unico caso nel più recente cinema americano. Da *Gangster Story* a *L'ora della furia*, da *Su per la discesa* ad *A sangue freddo*, è tutta una epifania della violenza, vista sotto i vari aspetti: degli anni trenta, della « vecchia frontiera », dell'attualità. Ma, assieme a *Violence* di T.C. Frank, *New York ore tre* è certamente uno dei più emblematici. Soprattutto nella sua indicazione finale. Come reagire di fronte a uno stato di cose che la tradizione democratica del paese non riesce più a contenere? Come impedire che la pentola a pressione esploda? L'indicazione è chiara: forse involontaria, ma chiara. L'esempio da imitare è quello di Teflinger, il soldatino che è partito dalla campagna e probabilmente finirà tra i « berretti verdi » nel Vietnam, se nel frattempo Washington e Hanoi non avranno trovato un accordo. L'esempio viene dalla vecchia America rurale, che non ha dimenticato i sani princìpi di un tempo, la sua rudezza, la sua aggressività. Di fronte a una folla pavida e paralizzata, Teflinger è il solo ad avere il coraggio di affrontare i due teppisti. Così come, in *Violence*, il reduce dal Vietnam è l'unico ad avere il coraggio di affrontare le bande motorizzate che infestano la California.

Torna la parabola dell'uomo solo di *Mezzogiorno di fuoco*, ma rovesciata. Non è più l'uomo solo ad essere caduto in disgrazia e a dover difendersi colle proprie mani di fronte all'ostile indifferenza della comunità maccartizzata: stavolta la vittima è la comunità stessa. L'uomo solo è l'angelo vendicatore che viene a mettere le cose a posto, magari con soluzioni estreme, autoritarie, al di là della legge. Se la violenza è uno dei prezzi che l'America deve corrispondere al privilegio di vivere nella « Grande Società », un altro può essere il governo autoritario di un generale vissuto — chissà? — come Teflinger, tra i monti e i fiumi dell'Oklahoma.

Che queste conclusioni vengano spontanee vedendo un film realizzato non dai « falchi » di Hollywood, non da un John Wayne che vuol fare piacere all'amico Ronald Reagan, bensì da un gruppo di « teste d'uovo » operanti sulla Costa Orientale, da un Larry Pearce che tra l'altro é noto per aver diretto un sincero film antirazzista, aggrava, a nostro avviso, la situazione.

Callisto Cosulich

Il giorno della civetta

r.: Damiano Damiani - *m.*: Giovanni Fusco - *o.*: Italia-Francia - *d.*: Euro. (per altri dati vedere a pag. 56, n. 5-6, 1968)

Ancora un film sulla mafia. Ne è autore Damiano Damiani che dopo avere tentato la strada del « western » ideologico con il decoroso *Quien Sabe?* torna a calarsi polemicamente nella realtà della Sicilia d'oggi per riportare alla luce le sue più acute e perduranti contraddizioni. L'argomento, come abbiamo già detto, non è nuovo. Già in passato i problemi della « mafia » e del banditismo siciliano erano stati dibattuti e affrontati in una coraggiosa serie di film dai fratelli Taviani e da Franco Rosi, da Alberto Lattuada e da Pietro Germi. Ma nonostante questi precedenti di tutto rilievo *Il giorno della civetta* — è qui va detto per inciso che il film di Damiani prende a prestito il suo titolo e i suoi materiali narrativi dall'omonimo romanzo dello scrittore siciliano Leonardo Sciascia — non va considerato come la ripetizione e la copia, più o meno attendibile, di *In nome della legge, Mafioso* o *Un uomo da bruciare.* Il suo autore guarda infatti alla « mafia » ed al suo retroterra con un atteggiamento pensoso ed indagatore nel tentativo di cogliere dall'« interno », attraverso un minuzioso scavo analitico, il lineamento più intimamente e propriamente umano dei personaggi che si muovono al centro del racconto con risultati complessivi che, almeno in questo senso, possono essere considerati soddisfacenti. In realtà Damiano Damiani, nella circostanza attuale, è riuscito a spingersi molto al di là dei luoghi comuni e dei fervorini moralistici che tendono a limitare sempre più di frequente l'angolazione ottica del cinema meridionalisticamente impegnato arrivando a comprendere a poco a poco (come appare con evidenza nella seconda parte del del suo film) che « alla radice della mafia è un atteggiamento di contumacia collettiva e di secessione permanente dalla vita dello stato » in quanto, proprio l'assenza dello stato, « sempre lontano ed estraneo, e la natura della legislazione, fondata sul privilegio, svilupparono già nel secolo XVII e XVIII nella classe ad-

detta ai servizi di custodia della proprietà la tendenza ad organizzarsi per il controllo dell'economia locale... E quella borghesia, sollevandosi dalla condizione popolare non mirò a costituirsi come ceto rivoluzionario capace di imporre un rovesciamento dei sistemi di produzione e delle istituzioni civili ma puntò solamente ad inserirsi nei quadri della nobiltà conservando immutati i rapporti economici e sociali, paga di ottenere l'inserimento come processo individuale, caso per caso, di fatto piuttosto che di diritto » (1).

È soprattutto grazie a questa « presa di coscienza » dell'origine e formazione storica della « mafia » che lo svolgimento del film risulta arricchito da motivazioni psicologiche e morali nuove e, quanto meno, inconsuete alla cinematografia italiana orientata sul piano dell'« engagement » e della polemica antimafiosa. Ne fanno fede, oltre ai ritratti e alla descrizione quasi sempre azzeccata dei personaggi minori del racconto, le figure dei due maggiori protagonisti del film impegnate dall'inizio alla fine della pellicola in un duello morale che trascende gradualmente i confini dell'episodica contingente per assumere lo spessore e il rilievo d'un vero e proprio « confronto di civiltà » tra due mondi incomunicabili e chiusi. In questo senso la lotta ingaggiata dal tenente Bellodi (un ufficiale dei carabinieri rivestito da capo a piedi d'una corazza di moralità deamicisiana) con il capo-mafia locale (un combattente astuto e spietato che, tuttavia, non è privo d'una sua elementare dignità interiore) diviene a poco a poco lo specchio oscuro e l'emblema di quel perdurante dissidio tra nord e sud di Italia che trova anche oggi la sua ragion d'essere in un obiettivo divario di esperienze storiche, prima ancora che tecnologiche e materiali, imputabile soltanto in parte alle deficienze del potere centrale o alla formazione dello stato unitario. Siamo a un passo (anche se con ogni probabilità non dovevano essere queste le intenzioni dell'autore) dalla Sicilia del *Gattopardo* e dai polemici conversari del principe Salina con il piemontese Chevalley di Monterzuolo. E si può aggiungere, per di più, che in una delle sequenze culminanti del film c'è un drammatico incontro tra il capo-mafia e Bellodi che sembra curiosamente rifarsi a quella celebre pagina del romanzo di Lampedusa. Coincidenze, si dirà, ed anche, noi, tutto sommato, siamo di questo avviso. La « mafia » — e sia ben chiaro che anche questa è una ferma opinione dello scrivente — non è « civiltà » ma un « fatto di civiltà ». Il triste portato d'una situazione storica e culturale d'arretratezza che nel corso del film viene analizzata a fondo con un atteggiamento di dolorosa comprensione e che nonostante lo sconsolato epilogo della vicenda ci induce ugualmente a sperare sul futuro d'un isola dove a poco a poco comincia a cambiare qualcosa.

Ludovico Alessandrini

(1) Domenico Novacco, « Inchiesta sulla mafia », Pp. 20-21, Milano, 1963.

Reflection in a golden eye
(Riflessi in un occhio d'oro)

r.: John Huston - *s.*: dal romanzo di Carson McCullers - *sc.*: Chapman Mortimer, Cladys Hill - *f.* (Panavision, Filtracolor, della Technicolor): Aldo Tonti - *m.*: Toshiro Mayuzumi - *scg.*: Bruno Avesani e William Kiernan - *c.*: Dorothy Jea-

kins - *mo.*: Russel Lloyd - *int.*: Elizabeth Taylor (Leonora Penderton), Marlon Brando (maggiore Penderton), Brian Keith (col. Morris Langdon), Julle Harris (Alison Langdon), Robert Forster (Williams), Zorro David (Anacleto), Irving Dugan, Fay Sparks - *p.*: Ray Stark per la John Huston-Ray Stark Prod. - Warner Bros-Seven Arts - *o.*: U.S.A., 1967 - *d.*: Warner Bros.

Dall'omonimo romanzo della scrittrice americana Carson McCullers, apparso nel 1941, John Huston ha tratto un film girato in Italia e interpretato da uno stuolo di egregi attori: Marlon Brando, Liz Taylor, Julie Harris.

Cast da clamoroso successo commerciale, dunque, provvisto di un forte potere di attrazione e chiamato a prestare anima a una storia che perfettamente si sintonizza sulle onde dei nuovi e più spregiudicati orientamenti hollywoodiani perseguiti da Jack Valenti, presidente della MPAA. Caratteristico di questo nuovo corso, di cui Preminger è stato il precursore svariati anni or sono, è una relativa temerarietà nell'abbordare argomenti una volta ritenuti scabrosi e sconsigliabili in ossequio a un certo moralismo puritano. Il che significa, in soldoni, via libera sugli schermi ai temi spinosi della droga, dell'adulterio, dei rapporti illeciti, del sesso e delle perversioni sessuali. Il tutto, si capisce, dettato non tanto dal bisogno di approfondire attraverso il cinema un discorso sulla realtà comprendente anche gli aspetti più bruciante della convivenza umana, quanto dall'assillo di ricondurre il pubblico nelle sale cinematografiche servendogli piatti stuzzicanti e dalla necessità di competere con i prodotti europei meno inibiti e reticenti di quelli hollywoodiani.

Se questo è il filone di politica industriale in cui *Riflessi in un occhio d'oro* si inserisce, va tuttavia segnalato che il film di Huston cerca di recuperare una ragione espressiva e poetica al di sopra del calcolo affaristico. Poco importa che la stragrande maggioranza dei recensori italiani non se ne sia accorta: ciò che conta è che Huston non si sia lasciato abbindolare da un pigro esercizio di mestiere e abbia puntato invece su un adattamento che, senza discostarsi dagli eventi intessuti dal testo letterario, questi ha riletto in una chiave tendenziosamente autonoma. D'altro canto, forse Huston non avrebbe potuto agire diversamente nei confronti di un romanzo non alieno da inclinazioni decadentistiche e proprio in quanto tale distante dalla sensibilità del regista americano. E' superfluo quindi lamentarsi perché del componimento letterario il film ha perso la trasparenza, i giochi di luce e di colori, alcuni accenti estenuati, acquistando per contro in corposità. Il mutamento di registro è dovuto, in ultima analisi, all'attenzione che Huston porta ai fattori ambientali del dramma narrato e all'importanza che essi acquistano nell'impasto dei conflitti. La vita di una guarnigione militare, in una cittadina del Sud, è scandagliata nei suoi più oscuri meandri, all'interno delle pareti domestiche che proteggono da occhi indiscreti la privacy di un gruppo di ufficiali, in una cornice soffusa di noia e carica di sotterranea elettricità, amori furtivi, lacerazioni malcelate, infelicità, degenerazioni inconfessate. Una partita a più mani ha luogo tra amici e colleghi che del servizio militare hanno fatto una professione e un modo di vivere e il clima in cui la disputa si dipana, per assonanza, ricorda i grovigli tanto cari all'ormai stanco Tennessee Williams. Leonora, sessual-

mente insoddisfatta di un marito feticista, narcisista e impotente, tradisce Penderton col tenente Morris a sua volta sposato a una donna, Alison, che in seguito alla morte delle figlie è caduta preda di una irreparabile crisi depressiva, si accompagna abitualmente a un servo filippino invertito e, scoperta la tresca, verrà rinchiusa in una clinica psichiatrica ove finisce i suoi giorni. Borghese e un po' bovaristica, Leonora sfiorisce nel fisico ma non dissimula il suo disprezzo provocatorio verso Penderton, assomma in sé i difetti di una ex ragazza cresciuta fra gli alti gradi dell'esercito, grandi aspirazioni e deludenti risultati, sogni sentimentali e sotterfugi coniugali. Penderton, indubbiamente il personaggio più centrato e originale del film, accarezza nella segretezza dell'intimità una passione pederastica per un giovane stalliere che gli appare splendido come un eroe greco e che, per il suo verso, affetto da voyeurismo e da morbosità feticistiche, spia Leonora e si appaga di trafugarne gli indumenti intimi, salvo alla fine cadere ucciso sotto i colpi di Penderton il quale lo coglie in fallo nella camera da letto della moglie. Nel sordido intrigo Huston si districa con tutte le risorse della sua indiscussa abilità: ricorre a una sottile ironia, tratteggiando la figura del cameriere cavalier servente di Alison, pronto a ogni confidenza, a una sollecitudine d'indole effeminata, a cullarsi in un atteggiamento ora filiale, ora amichevole, ora protettivo. Leonora è disegnata da Huston illuminandone i connotati di una bellezza che decade, risentita e appena involgarita mentre Alison emana una nota di dolcezza umiliata e rapita da una sorda pena appesa a un pensiero fisso e tormentato. È, tuttavia, su Penderton che l'autore giostra le carte più fortunate, fissando il nesso che salda lo sconfinamento del personaggio nella patologia ai vizi dell'ideologia militaristica.

In questo lavoro di cesello, Huston scavalca i tracciati aperti dalla McCullers e percepisce le radici di un male che abbraccia vaste responsabilità. I miti della sanità fisica, dello spirito di « cameraderie » che aleggerebbe nelle caserme e nelle trincee, della virilità armata hanno in Penderton un assertore emulo d'insegnamenti di lontana estrazione nazista; insegnamenti che Huston contesta denunciando il grado di assorbimento, con una violenza che giudichiamo efficace nella misura in cui non è tambureggiante e tribunizia ma deriva dalla penetrante sottigliezza introspettiva del ritratto schizzato. E questa violenza è contrappuntata da rapidi scorci descrittivi in cui il mondo stesso della caserma si staglia in una dimensione tutt'altro che idealizzata. Alludiamo alla meschinità che distingue la ristretta cerchia degli ufficiali, al disprezzo manifestato nei riguardi del tenente intellettuale, al regime in cui la truppa è conservata. Ne consegue che l'insorgere in Penderton di un amore insano, reso con estrema discrezione da Huston e stupendamente servito dalla esibizione di Marlon Brando, non personifica soltanto una deviazione dal corso della natura e la disperata ricerca di una comunicazione affettiva, ma costituisce il punto di approdo cui perviene una forma mentis accettata e istituzionalizzata fintanto che non deborda dagli argini della morale tradizionale.

Ed è apprezzabile che mentre Huston non s'intenerisce e non perora indulgenza sul piano civile, viceversa non cede agli allettamenti di un'ango-

lazione moralistica addentrandosi nei rovelli più privati e soggettivi di Penderton.

Viene meno, tuttavia, la sua partecipazione al ginepraio dipinto, alla affannosa ansia di amore che qualifica gli altri personaggi e se, per un lato, qui si riconosce un incolmabile distacco dalla tenerezza crepuscolare della McCullers, per l'altro, si registra l'errore, commesso da Huston, di non essersi ancor più allontanato dal traliccio e dallo schema narrativo precedenti il film. La padronanza della cucina e dell'alchimia cinematografica sostituisce un'autentica e rigorosa rilettura poetica e una più ardita reinvenzione ma ne discende anche un che di artificioso, sia pure al rango di un'inconfutabile maestria che rifulge soprattutto nell'evocazione delle atmosfere e nella guida degli attori.

Mino Argentieri

Vol. III (tomo I e tomo II): SCRITTI STORICI E CRITICI

a cura di **Leonardo Autera**

Panorami delle varie cinematografie - Correnti e generi - Analisi comparate: film e testo letterario - Rassegne critiche della Mostra di Venezia dal 1937 al 1942 - Analisi strutturali dei più importanti film dell'epoca e del passato - Recensioni.

Saggi e critiche sono di J. Comin, E. Cecchi, G. Viazzi, U. Casiraghi, R. Paolella, L. Bianconi, F. Pasinetti, A. Pietrangeli, D. Purificato, P. P. Trompeo, L. Chiarini, U. Barbaro, M. Praz, R. May, G. Paolucci, G. Puccini, E. Fulchignoni, F. Pertile, E. Cancellieri, V. Bonajuto, G. Usellini, G. Guerrasio, R. Mariani, V. Bartoccioni, G. Tucci, V. Marinucci, U. De Franciscis, M. Verdone, A. Magli, W. Dirani, G. De Santis, M. Antonioni, V. N. Novarese, A. Valente, R. Assunto, M. Mida, ecc.

Vol. IV: SCENEGGIATURE

a cura di **Leonardo Autera**

Sceneggiature originali: *La kermesse héroïque, Un chien andalou, Ettore Fieramosca, Via delle Cinque Lune, Gelosia.*

Sceneggiature desunte dal montaggio: *L'histoire d'un Pierrot, I proscritti, Variété, A nous la liberté.*

Frammenti di sceneggiature italiane del 1920 e saggi di sceneggiature italiane dell'epoca *(Scipione l'Africano, La peccatrice, Piccolo mondo antico, Addio giovinezza, Alfa Tau, Bengasi, La bella addormentata).*

In « Appendice » due « spunti per film » di Michelangelo Antonioni e Mario Praz.

Vol. V: INDICI

Repertorio dei titoli di film e nomi di registi citati nei quattro volumi.

Ogni volume, di circa 800 pagg. (per complessive 4204 pagg.) e di formato 13,7×23, è rilegato in tela con sopracoperta. Costo dell'intera opera (indivisibile) L. 40.000

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

IN FONDO AL POZZO

I FILM